P.II 276

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XX nr. 2 februarie 1970

# ARMONIZAREA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

Texte inedite de SABIN V. DRĂGOI

● VII ●

*Polifonia rudimentară în cîntecul popular*

Înainte de a trece la un nou capitol din studiul nostru, credem că nu este de prisos să rezumăm observaţiile făcute pe marginea „excursiei" întreprinse în diferitele regiuni ale ţării noastre pentru a le cerceta *caracteristicile dialectale*. Facem această reîmprospătare a caracteristicilor dialectale cu scopul de a preciza prin ce diferă şi prin ce se aseamănă între ele, ca şi la armonizarea lor să ţinem seama de aceste considerente.

1) Am putut constata că în *Maramureş-Baia Mare* o caracteristică proprie se înfăţişează prin a) *pentatonie dublă* şi b) *ritmul punctat*. Restul elementelor constitutive sînt comune şi altor dialecte.

2) În *Bihor :* a) *pentatonie simplă,* dar preponderentă şi b) *tritonul* (cvarta mărită). În schimb ritmul punctat şi cadenţa finală (căderea de pe treapta a III-a pe tonică cu omisiunea treptei a II-a) — comună cu dialectul din Maramureş. Restul caracteristicilor sînt comune, le întîlnim şi la alte regiuni.

3) În regiunea *Arad-Hunedoara* am observat : a) *pentatonica umplută,* b) *căderea caracteristică* de pe treapta a III-a pe subton cu o lunecare pe treapa a II-a, (aceeaşi cădere ca şi în Bihor, dar cu omisiunea treptei a II-a), c) *cadenţa frigică sud-ardeleană* este destul de frecventă şi în cadrul acestui dialect.

4) *Dialectul sud-ardelean :* a) *forma de 3 rînduri melodice* cu cezura după al 2-lea, b) *treapta a II-a oscilantă,* c) *cadenţa frigică,* d) *stilul parlando rubato* cu tendinţă spre giusto, cu o linie melodică „dreaptă", care conţine puţine melisme şi ornamente.

5) *Cîmpia Ardealului, Năsăud, Mureşul de Sus, Tîrnave.* În cazul de faţă întîlnim nu numai caracteristici ale muzicii maghiare, dar chiar împrumuturi de cîntece traduse cu adaptări la specificul nostru. În Năsăud însă, această influenţă se reduce numai la dansuri, cîntecele păstrînd specificul nostru naţional caracteristic printr-o bogată ornamentaţie, în afară de altele, restul fiind caracteristici comune.

6) Caracteristica dialectului *Bănăţean* este *deplasarea tonalităţii pe subton. Cadenţa frigică* se situează aici între treptele VI-V iar structura armonică a celei din urmă este majoră.

7) În *Oltenia* se manifestă un dialect nou prin *horele şi sîrbele* cîntate pe versuri. Mai este caracteristic *cîntecul lent,* formă locală cu emisiune guturală. Întîlnim *ritmul punctat parţial şi integral.*

8) *Muntenia* are caracteristici comune cu Sudul Ardealului, *cîntece propriu-zise drepte cu mişcarea măsurată.* Mai este caracteristic şi completarea versului din cauza lărgirii tiparului melodic.

9) În *Moldova* observăm caracteristici comune cu Muntenia, Sudul Ardealului, în schimb în Nordul Moldovei le întîlnim comune cu Năsăudul. *Dualitatea minoră* este o caracteristică proprie acestui dialect.

Acum, fiindcă am rezumat diferenţele, să tragem concluziile în ce priveşte caracteristicile comune, unitare tuturor dialectelor. Aceste caracteristici unitare pentru muzica populară românească sînt :

a) dualitatea major-minor ; b) pentatonia curată sau umplută ; c) cadenţa frigică ; d) oscilarea unor trepte (îndeosebi a II-a) ; e) forma de 3 rînduri melodice, lărgită uneori prin repetare ; f) căderea de pe treapta a III-a pe subton ; g) repetarea frazei la cvarta inferioară (tonalitatea subdominantei). Aceste caracteristici, dacă cantitativ nu sînt chiar egale în toate regiunile, sînt, totuşi, prezente în creaţia populară de pe întreg cuprinsul ţării noastre.

Trecînd propriu-zis la subiectul temei noastre, trebuie să facem încă de la început distincţie între polifonia vocală şi cea instrumentală. În culegerile noastre nu am întîlnit cîntecul popular decît în formă monodică. Un singur sîmbure de polifonie — şi din care poate creşte un arbore — este atunci cînd la sfîrşitul penultimului rînd melodic cu cadenţa pe subton, o voce îl ţine ca ison, iar alta profilează melodia ultimului rînd, iar la oprirea acestuia pe tonică vocea ison cade o cvantă descendentă, formînd un interval de cvintă perfectă, eventual şi cu terţa majoră — cum ar fi în Banat —, iar în alte regiuni, isonul după căderea pe treapta a IV-a se contopeşte în unison cu tonica urcînd o cvintă.

Acest ison poate fi şi trebuie să fie dezvoltat în mod creator. Iată cîteva posibilităţi practice :

1) *În două voci : a)* isonul este la vocea de jos, iar melodia deasupra ;
   b) invers.

2) *În trei voci :* a) isonul este la vocea inferioară, iar melodia şi umbra (paralela) ei fidelă în terţă sau sextă la vocile de sus ;
   b) invers ;
   c) isonul la vocea din mijloc, iar melodia la o voce exterioară, în timp ce paralela ei în terţă sau sextă la cealaltă voce exterioară.

De observat că vocea umbră (paralelă) în terţă sau sextă îşi schimbă modul ; din major devine minor şi invers.

3) *În patru voci :* în acest caz din cauza economiei artistice, care este un principiu de nestrămutat în estetica generală, începem cu o voce, continuăm cu două, apoi trei şi mai la urmă ne rezervăm intrarea celei de a patra. Această repartizare a vocilor se produce şi din cauza că aceeaşi melodie se repetă pe texte lungi. Melodia precum şi isonul e bine să apară în diferite voci. Cîteodată recurgem şi la o abatere (modulaţie la o cvintă descendentă), ca să împrospătăm melodia şi isonul printr-un schimb de registru vocal.

Isonul poate fi, în general, la o voce, în două voci la octavă, în cvintă adică pe două tonuri diferite şi în cvintă peste octavă (duodecimă).

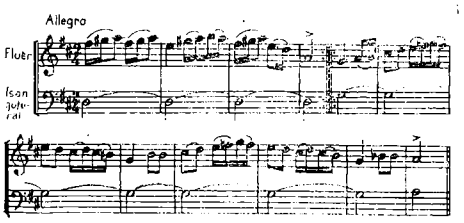
Ex. pentru studiu : *30 de coruri din comuna Belinţ,* nr. 1/I şi II, nr. 16/I-VI, nr. 17/II, nr. 21 şi 23/I-V.

Acest ison de origine vocală se poate folosi tot atît de bine şi instrumental. O astfel de polifonie care recurge la mijloace atît de reduse duce la o economie artistică în care armonia, acompaniamentul, rezultă tot din melodie ajutată de ison.

O urmă de polifonie rudimentară întîlnită în muzica vocală, practicată şi destul de răspîndită, este aceea care rezultă din intonarea colindei şi a cîntecului de nuntă de un grup, în timp ce celălalt nu a terminat încă cîntecul (stretto primitiv).

Am afirmat, că în acompaniamentul dansurilor, al doinelor şi baladelor, lăutarii profesionişti se servesc de armoniile muzicii universale, parvenite lor pe diferite căi, armonii pe care le-au adaptat specificului nostru de mai bine de un secol. Acest fel de a armoniza a fost preluat şi continuat în mod creator de către clasicii noştri inclusiv de către George Enescu.

Noi avem însă în folclorul muzical rudimente de armonie, mărturie că poporul a simţit nevoia îmbogăţirii şi înfrumuseţării prin polifonie. Printre altele, acestea sînt : 1) ţinerea unui sunet gutural (ison) intonat de către fluieraşi în timp ce pe fluier se execută melodia. E un fapt grăitor că acest sunet (isonul) este intonat la prima sau dubla octavă inferioară pe tonică şi este schimbat imediat ce melodia îşi schimbă tonalitatea.




După cele explicate şi observate mai sus am putea zice : un cimpoi fără cimpoi. Este interesant de observat raportul de sunete, armonice şi străine faţă de acordul pe care-l reprezintă isonul (tonică şi subdominantă). Prea des acest ison nu poate fi schimbat.

O fază mai dezvoltată a polifoniei populare (instrumentale) este cimpoiul. El are posibilitatea ca melodia să fie acompaniată prin dublu ison. Isonul permanent (neschimbat) ca bază armonică, numit bîzoi (sau dîrloi), apoi un ison superior la octavă sau cvintă peste octavă (duodecimă) care poate să şi schimbe — precum vom vedea în Ex. următor — în sextă mare peste octavă, în dublă octavă a bîzoiului. Aceasta se numeşte carabă. Pe un fluier obişnuit de un registru mai acut se cîntă melodia. Aceasta se numeşte carabiţă. (Descrierea mai amănunţită a cimpoiului se poate studia în *Monografia instrumentelor populare,* de Tiberiu Alexandru). Isonul dublu la cvintă, octavă şi la duodecimă l-am şi întrebuinţat în armonizările noastre de pînă acum.

Dar ceea ce este mai original şi mai specific în polifonia populară instrumentală şi care poate

aduce o contribuție, o îmbogățire a muzicii universale este întrebuințarea armoniilor de cvartă (două, sau trei suprapuse) combinate cu terțe mari deasupra sau din josul cvartelor. Aceste acorduri au dat naștere la o adevărată dispută între Debussy și Schönberg asupra întîietății și întrebuințării lor, pe la începutul secolului nostru, dar poporul nostru le folosește de peste un veac. Iată cum se înfățișează ele :

Proveniența lor se explică prin acordajul violoncelului cu trei corzi în cvarte perfecte. Una dintre cele două cvarte sunate deodată au dat baza, ideea acestei armonii, iar cvarta superioară — eventual cu terța mare suprapusă — provine din armonizarea empirică prin completarea cu vioara secundă sau viola. Cîteodată la violoncel zis *„broancă"* se intonează numai un singur sunet, completarea rămînînd în atribuția violei cu vioara secundă. *„Broncașul"* nu cîntă totdeauna numai pe corzi goale ci pe una din ele schimbă prin călcarea tuturor degetelor.

E de la sine înțeles că prin îndemînarea *„broncașului"* aceste acorduri se pot transpune și pe alte sunete.

Aceste acorduri de cvarte pot apare ca disonanțe ocazionale, care pot fi interpretate ca suspensiuni sau anticipări prelungite urmate de rezolvări mai mult sau mai puțin obișnuite ; altădată pot fi interpretate ca disonanțe independente în serie, treptat sau prin salturi. Ele nu pot fi răsturnate. Iată cîteva exemple :

La folosirea lor poporul se orientează just la potrivirea tonală a melodiei. Întrebuințarea și dezvoltarea lor în creația cultă este condiționată de o desăvîrșită cunoaștere a folclorului și o îndelungată experiență creatoare.

## CREAȚII

# „CANTO I" de AUREL STROE

Rezultat al unor cercetări asidue în planul îmbogățirii și multipolarizării parametrilor limbajului muzical, piesa simfonică „Canto I" a lui Aurel Stroe urmează drumul deschis de piesele anterioare, reprezentative stilistic, „Arcade", „Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție", „Muzica pentru Oedip la Colonna", „Laude I și II".

Mobilul melodic al piesei de natură vocală, este o axă de 208 sunete, concretizarea unei suduri melodice succesive a 14 melodii folclorice și anume, în ordine : cîntec bizantin, cîntec neobizantin din colecția I. D. Petrescu, colindă din Transilvania culeasă de C. Brăiloiu, cîntec indian al tribului Pueblos, cîntec popular japonez, cîntec indian american, improvizație în sistemul modal indian Venkatamkhi, cîntec popular ebraic, cadență populară rusească, cîntec negro-spirituals, cîntec gregorian, cîntec beduin din Sahara de Vest, cîntec chinezesc de Li-Tai-Po și cîntec din insulele balineziene. Caracteristica tuturor melodiilor folosite este o anumită crispare de gheață, ambitusul crispării parcurgînd un registru amplu de la tristețe sobră la veselie exuberantă. Dispoziția axei melodice este deci o linie ascendentă din registrul grav în cel acut. Aspectul coral al interpretării axei incumbă probabilitatea în distribuirea atacurilor pe axa timpului după un procedeu care simulează extragerea unor numere aleatoare (procedeul lui

von Neumann). Atribuirea momentelor de atac diferitelor grupe orchestrale s-a făcut conform programului clasei de compoziţii „Generator 1".

Silueta ritmică a piesei îmi sugerează o asemănare colorată, vizuală, cu quasirectangularitatea din „Calypso" 1956 de Atlan. Timpul muzical, parafrazîndu-l pe Alain-Robbe-Grillet, este rupt de temporalitatea sa.

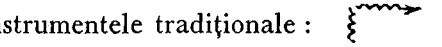
Orchestraţia piesei este în funcţie de ritm şi melodie. Cele 12 grupuri orchestrale sînt dispuse cu cîte 7 membri, în afară de grupele 6 şi 7 care sînt, în cazuri limită, două orgi electronice, urmărind de la stînga la dreapta sau de la dreapta la stînga spaţii de timbru şi registru acut — grav sau respectiv grav — acut.

De exemplu grupul I este alcătuit din : $Vlu_1I$, $Vlu_2I$, $Vlu_3I$, $Vla_1I$, $Vla_2I$, $VlcI_3$.

Cb I iar grupul X este : Ott. 3, Cl. Mi b, Sass. alto, Sass. Ten., Fg. Cl. basso şi Cfg.

Din 12 nuclee orchestrale rezultă formaţia : 3 Ott., 2 Ob., Cl. picc. în Mi b, 2 Cl. în si b, Cl. basso, 1 Sass. contralto, în Mi b, 1 Sass. Ten în Si b, 1 Fg, 1Contrafagot, 2 Corni F, 2 Trombe în Si b, 2 Tromboni, 2 Tube, 2 Organi electronici, 21—28 Violini, 7—14 Viole, 7 Violoncelli, 7 Contrabassi.

Senzaţia imediată implicată de orchestraţie ca funcţie de melodie este cea a unei melodii continue wagneriene. Mai mult, densitatea timbrală este independentă de timbrul particular, efectul rezultant fiind cel ce guvernează desfăşurarea în bloc a funcţiei melodice în domeniul de definiţie grav — acut.

Alain Robbe-Grillet exclamă, plastic, în cazurile acestea : „...l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace... L'instant nie la continuité". De aici rezultă şi indicaţiile pentru instrumentele tradiţionale : 

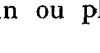
— A partir de cet endroit l'interprète peut choisir, à son gré, le moment de l'attaque, 

— Moment où l'interprète doit attaquer (s'il n'a pas attaqué jusqu'à ce moment),

— A partir de cet endroit, l'instrumentiste peut choisir le moment où il cesse de jouer,

— Moment où l'interprète doit cesser de jouer (s'il n'a pas cessé jusqu'à ce moment),

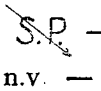
— environ 1/4 ton plus haut,

— environ 1/4 ton plus bas,  *ou* 

— vibrato plus fin ou plus grand (le vibrato grand peut dépasser 1/4 ton),

— appuyer fortement l'archet sur la corde et tirer lentement jusqu'à ce que le son commence à s'altérer (une sorte de croquement) *mais sans toutefois qu'il perde son identité,*

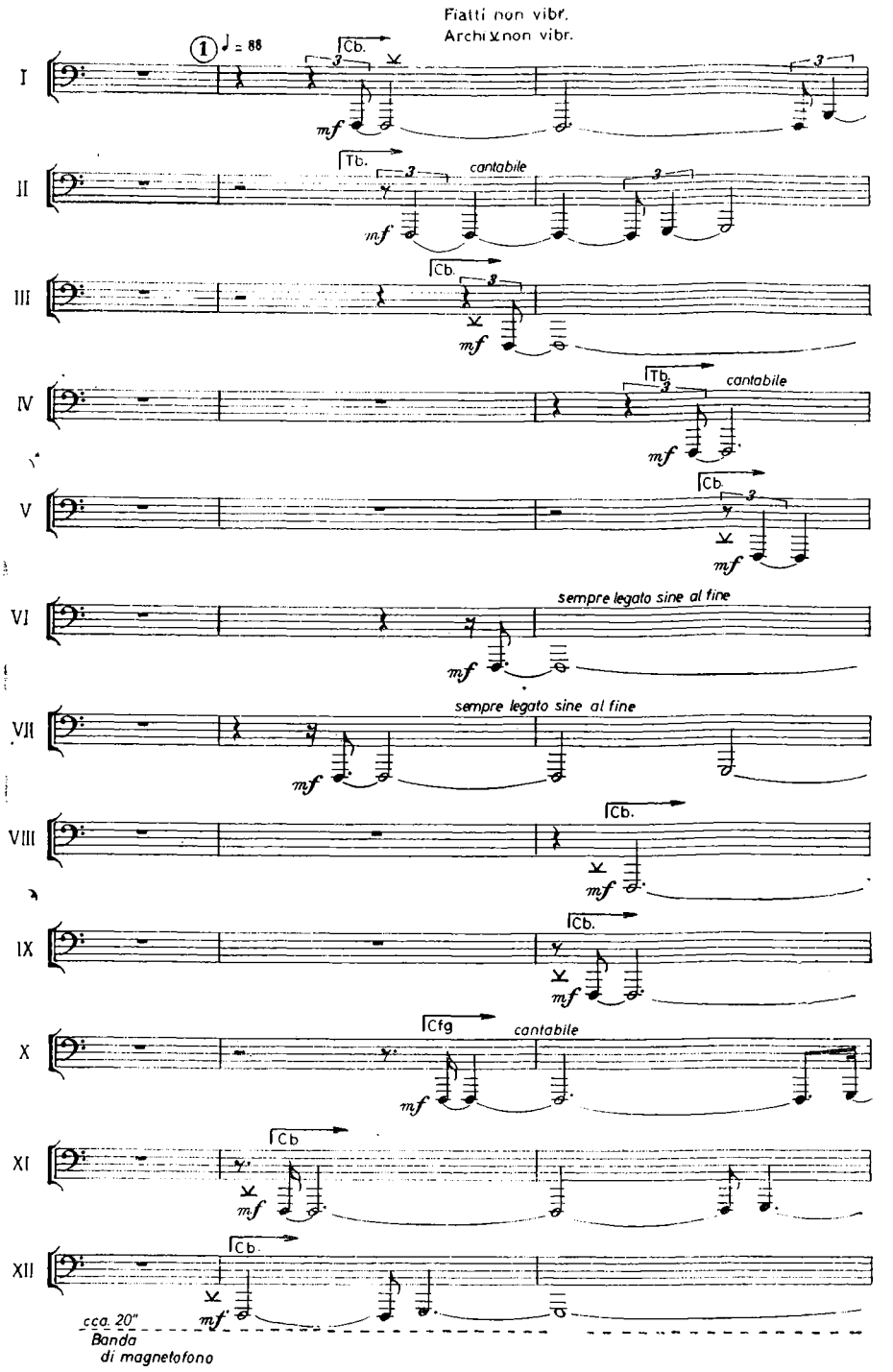
— en s'approchant peu à peu du chevalet,

 — en s'éloignant peu à peu du chevalet,

n.v. — non vibrato, emiettement du son par une articulation apériodique, rapidement répétée.

Nuanţele de orchestraţie funcţională în spaţiul melodic prezentat mai sus sînt, de fapt, ca nişte insule de negru în oceanul de roşu din „Compoziţie roşie" — 1954 a lui Poliakoff.

Pregătirea audiţiei pentru acest ocean de roşu este realizată chiar de la începutul muzical al piesei




Preludiul formal este realizat de o bandă magnetică cu timbre aleatoare filtrate. Aceste griuri rectangulare care „înțeapă" forma muzicală ca în „Spațiul doarme" — 1954 — a lui Vieira da Silva nu întîmplător sînt suspendate pe linia de plutire a axei melodice, adică în centrul de simetrie al piesei.

Ca o realizare extrem de importantă a lui Aurel Stroe aș sugera teatrul total eficace practicat în această piesă simfonică. Similitudinile de idei cu arhitectura unui om de teatru ca Sean Kenny, propagatorul teatrului „Igloo" londonez sînt încă revelatoare pe linia definirii personalității compozitorului. Personal, închei acest studiu apelînd tot la Alain Robbe-Grillet: „Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produir leur destruction".

**ANTON DOGARU**

# MARC PINCHERLE

## despre muzica actuală

**Spicuiri din lucrările anterioare și cîteva reflexii în urma unei convorbiri**

*Nu voi răspunde în amănunt la cele 9 puncte ale chestionarului pe care ați avut amabilitatea să mi-l remiteți, deoarece gîndindu-mă bine, nu mă simt capabil să o fac. Nu de teama reacțiilor pe care expunerea opiniilor mele le-ar provoca : am trecut prin două războaie și am văzut de aproape pericole înfruntate umil de eroi pe cît de obscuri pe atît de dezinteresați încît am prea puțină considerație pentru bravura pur verbală a criticii agresive și nu mă tem de ea. Situația prezentă a muzicii mi se pare prea confuză pentru a-mi permite judecarea ei în ansamblu și cu atît mai puțin să fac pronosticuri de viitor... „dacă pînă la începutul secolului nostru se putea găsi în orice metropolă muzicală un curent tradiționalist căruia i se opunea unul modern format din 2—3 tendințe rivale — acestea aveau obîrșia comună suficient de solidă pentru ca publicul să nu se simtă dezorientat. Situația era mai proastă decît în secolul trecut cînd muzica se adresa unui auditoriu restrîns și aproape la fel de bine instruit ca însuși profesioniștii. Ea se înrăutățește cu scurgerea timpului pe măsură ce publicul se extinde și arta componistică se complică iar muzica evoluează cu o rapiditate extraordinară. Charles Lecocq spunea într-o scrisoare adresată lui Saint-Saëns : „am pierdut gustul pentru componistică de cînd am ascultat* Le rêve *de Bruneau (care a provocat în iunie 1891 un adevărat scandal)... Un acord perfect îmi face efectul unuia depășit și nu mai visez decît îmbinări de sunete nemaiauzite — dar mă tem că într-o săptămînă și acestea îmi vor părea searbede căci azi ne săturăm și de cele mai bune lucruri". Nimeni nu a putut prevedea extraordinara accelerație care a făcut să se succeadă și să se demodeze de la un an la altul nenumărate produse ale dodecafonismului primitiv, muzicii concrete, experimentele electronice, aleatorice chiar și acelea care se sprijină pe speculații metafizice, suprarealiste sau politice. După cum spune Marius Constant, creatorul de azi participă din plin la toate transformările situației politice, sociale, estetice. S-ar părea deci că muzicianul este oglinda timpului său — teză seducătoare — dar... în anul 1685 se naște Bach, Händel, Domenico Scarlatti. Care din aceste trei genii, atît de total diferite, este o mai fidelă oglindă a epocii sale ? Dar dintre Verdi și Wagner, Musorgski și Ceaikovski, Brahms și Fauré, Debussy și Richard Strauss, Schönberg și Stravinski ? Azi cînd fărămițarea tendințelor a ajuns la apogeul său, fiecare compozitor încercînd să „reinventeze" muzica, putem crede oare că arta noastră oferă în cele din urmă o imagine redusă a unei stări de lucruri generale ? E sigur însă că accelerația își urmează cursul, ea se traduce pînă și în grafismele care se transformă cu iuțeala gîndului. O simplă parcurgere a tratatului lui Erhard Karkoschka* Das Schriftbild der neuen Musik *(1966) ar putea da o idee mai clară în această problemă (din 31 compozitori de la care a luat exemplificările, abia 3—4 au folosit notația tradițională, ceilalți mergînd de la desenul strict geometric la cea mai capricioasă născocire — ajungînd la 700 de semne). Marius Constant mărturisea (în* Harmonie *1968) că este deseori obligat să dirijeze în timpul aceluiași concert 4—5 lucrări în care același efect este reprezentat prin grafism diferit. Din una în alta se ajunge la Théâtre Instrumental de M. Kagel care impune muzicienilor în timpul execuției un soi de gesticulație, un du-te vino, interjecții, bruitaje diverse, detailate într-un copios mod de întrebuințare : 15 pagini numai pentru* Sonata pentru ghitară, harpă, contrabas și instrumente de percuție *(de Kagel), de ex. : „glissez sur la grande caisse avec le poing et enrichissez le geste avec quelques bruits accessoires et du* Flatterzunge *sifflé, accélerez ce bruissement d'un „SCHH" (avec la bouche) et concentrez vous sur l'imitation de l'autre batteur, s'il frappe, frappez, s'il chante, chantez, s'il... vous aussi".*

*În cadrul colocviului din 1962 s-au adoptat poziții total diferite de către oamenii cei mai competenți... : „nici noi între noi, compozitorii nu ne înțelegem asupra semnificației și scopului scrierilor noastre" (Gaill Kubic) „Muzica trebuie să fie o isterie comună, o vrajă colectivă, violent de actuală" (Boulez în Relèvement d'Aprenti, 1966) sau „exercitarea muzicii care tindea altădată către divertisment sau delectare a devenit azi un mod de cunoaștere și de existență punînd în joc toate facultățile spirituale centrate pe uni-*

*cul focar al limbajului sonor, în timp ce pentru auditorul comun ea rămîne un mijloc de evadare, paradoxal de altfel pentru că consistă în a căuta în muzică ceea ce nu se găseşte (A. Souris 1954). Mă asociez acestui auditoriu comun". Cine se poate lăuda că ştie ceea ce există sau nu în muzică? Poate că tocmai cel mai mare miracol al muzicii constă din faptul că aduce fiecăruia hrana spirituală sau afectivă de care are nevoie şi nu încape îndoială că aceeaşi operă are aproape tot atîtea semnificaţii cît auditori, după gradul lor de iniţiere tehnică, inteligenţă, memorie, imaginaţie, sensibilitate, senzualitate. Deseori compozitorul însuşi îi găseşte sensuri noi, după dispoziţie sau odată cu trecerea timpului. Rapiditatea cu care evoluează muzica este uimitoare... şi gusturile publicului de neînţeles.*

*Un martor al recitalului „pour piano silencieux" dat în 1961 la Londra în scopul să încerce facultăţile critice ale melomanilor, povesteşte că din aproximativ o sută de persoane care şi-au plătit biletul cu 2,6 lire şi care la sfîrşitul concertului se înghesuiau admirativ în jurul maestrului care a executat în cea mai desăvîrşită linişte lucrări de neuitat ale unor compozitori cunoscuţi, abia vreo jumătate de duzină au părăsit sala nemulţumiţi după sfîrşitul primei bucăţi,* La veuve sourde... *Dar acesta este un aspect...*

*Am impresia că lăsînd la o parte maeştrii care continuă evoluţia începută în occident încă din Evul Mediu şi la care se mai adaugă încă un Martinu, un Dutilleux şi mulţi alţii ale căror nume renunţ să le mai înşir, muzicienii tinerei generaţii consideră muzica într-un spirit radical diferit de cel al înaintaşilor lor.*

*Grosso-modo, tot ceea ce are vreo valoare printre compozitorii de altă dată (exceptînd pe cei care îşi cîştigau pîinea furnizînd la cerere orice fel de muzică sacră sau profană) muzicienii autentici ca şi poeţii autentici nu scriau decît împinşi de o vocaţie imperioasă şi irezistibilă. În 1947, Matthias Hauer, unul din pionierii dodecafonismului scria: „muzica dodecafonică nu este o artă în sensul clasic, romantic sau modern ci numai un joc cosmic, cu cele 12 semitonuri temperate, un joc ştiinţific pentru intelectuali".*

*Revoluţia schönbergiană — nu aşa cum a vrut-o el dar aşa cum a fost interpretată ulterior, a dat artei noastre un aspect ştiinţific sau pseudo-ştiinţific care a făcut din ea un soi de exerciţiu superior al spiritului, deschis cercetării şi experimentării fără să fie nevoie de dispoziţii muzicale.*

*Diego Masson spune: „muzica contemporană, dacă este executată cu uşurinţă şi strălucire nu reclamă vreo educaţie muzicală".*

*Păstrînd rezerve privind „uşurinţa" cu care o operă contemporană ar putea fi executată, sînt aproape de acord cu Diego Masson atunci cînd spune că iniţierea muzicală nu este indispensabilă. „Auditoriul cultivat trebuie, pentru a se adapta unui nou limbaj, să-şi impună o adevărată reeducare a urechii — servitute de care analfabetul muzical este scutit dar a cărui incultură îl condamnă la o iremediabilă instabilitate în aprecieri" notează Frank Martin — la care pot să adaug că îi face dependenţi publicităţii, presei şi presiunii exercitate inconştient de celebritatea şi sonoritatea unui nume. De aici o dispersiune de tendinţe, o proliferare de compozitori în prezent căruia nu pot decît să mă interoghez şi să aştept, afară dacă aş dispune de darul ghicitului, care din păcate nu mi-a fost acordat de natură.*

*Radioul şi televiziunea susţin muzica de avangardă. Ele pot să mobilizeze orchestre mari — dispun de fondurile necesare, se adresează unui auditoriu răspîndit în lumea întreagă şi rezultatele sînt pozitive atunci cînd se reuşeşte captarea interesului publicului care formează „auditoriul comun", spre manifestări pe lîngă care ar fi trecut fără ajutorul publicităţii substanţiale care precede manifestarea în cauză. De aceea la întrebarea: care e publicul artei contemporane?, (există oare unul care poate fi considerat global?) pot să spun că-l găsesc complet dezorientat, oscilînd între facilităţile muzicii baroce şi admiraţia necondiţionată pentru cele patru-cinci mari nume: Berio, Boulez, Nono, Stockhausen, Xenakis pe care sînt fixate reflectoarele actualităţii.*

*Dubla şi strălucitoarea carieră a lui Marius Constant cu autoritatea pe care i-o conferă în lumea muzicală, îl fac să declare că „muzicienii fabrică un produs de lux destinat unei elite — nu uneia a banului, nici uneia a titlului — ci a spiritului. Acest produs de lux se va adresa totdeauna unei elite, orice s-ar face. Publicul acestui produs de lux, oricît s-ar extinde (şi orice s-ar face pentru aceasta) va rămîne o mică minoritate". Există o adevărată perplexitate în produsul creatorilor şi creaţia executanţilor.*

*Dar critica? mă întrebaţi. Ei bine ea este tot atît de ambarasată ca şi creaţia, şi din motive justificate. Cea mai mare parte din lucrările care îi sînt supuse nu-şi livrează sensul decît în schimbul unui lung studiu prealabil. Dar aproape toate sînt inedite, deci inaccesibile şi chiar de ar fi editate, — marea majoritate a confraţilor mei (şi eu nu fac excepţie) sînt incapabili să le citească în audiţie mintală. Muzica contemporană este quasi imposibil de memorat. Cînd e vorba de cea serială, ea se înregistrează greu chiar şi cînd s-au făcut sforţări să semene cu o temă: devine de nerecunoscut pentru toţi cei care nu au o partitură sub ochi şi suficiente calităţi să o poată citi. Handicapul e cu atît mai mare cu cît fiecare compozitor inventează propria sa grafie muzicală şi orice lucrare nouă implică asimilarea unui cod nou cu care uneori însăşi compozitorul se descurcă greu. Dacă acelaşi Adorno spune că „cea mai mare parte din critici sînt incapabili „să vadă" dacă o partitură cît de cît îndrăzneaţă are şanse să se menţină şi se mulţumesc să ne ofere un fel de reportaj mai mult sau mai puţin competent asupra plăcerii sau*

*neplăcerii produse de audierea lucrării în cauză, dacă unii din teama de a rata apariția unui nou geniu laudă cu vorbe mari tot ceea ce ar putea— nu se știe niciodată — să devină ceva...“ trebuie să recunosc că noi criticii nu am fost niciodată mai dezarmați ca azi în fața unei lucrări noi, deoarece așa cum am mai spus, nici unul nu ne putea lăuda că am putut să o citim mental.*

*Opus „produsului de lux“ sînt și lucrări mult mai directe și care merg în sensul indicat de Diego Masson. Singurul punct comun al acestor extreme este „la condamnation de l'expression, héritage maudit des romantiques, punie pour les méfaits du cabotinage sentimental (Adorno)“. Ele aspiră în general să oglindească epoca după criterii pe care însă le contestă. Mărturisesc că nu văd de ce, obsedați de vacarm, de confuzie, de dereglarea unui sfîrșit de civilizație am fi vinovați încercînd să evadăm cu tot ceea ce această evadare, această muzică consolatoare pare să aibă iz de învechit și devine ușor o țintă de ironii.*

*Pot conchide că există azi două concepții radical diferite ale muzicii, una legată de o tradiție multiseculară și cealaltă, un fel de fascicol de doctrine heterogene care se unesc în dorința lor comună de a respinge această tradiție.*

*„O adevărată tradiție nu este o mărturie a unui trecut demodat, ci este o forță vie care animă și informează prezentul... (Stravinski). Departe de a impune repetarea a ceea ce a fost, tradiția presupune o realitate care durează. Ea apare ca o moștenire pe care o primim cu condiția să o fructificăm...“ Ceea ce au făcut Ravel, Roussel, Bartok, Hindemith, Prokofiev, însăși Stravinski și azi Dutilleux (a cărui* Primă Simfonie *din 1951 se menține și azi). Marele public este cu ei, el cere mai mult sau mai puțin timp ca să-i înțeleagă — uneori nici după moartea artistului nu reușește (Bartok) dar odată adoptați, vii sau morți, fidelitatea față de ei este cucerită. Muzica antitradiționalistă, din punctul de vedere al marelui public are tot felul de handicapuri : lipsa unei tradiții pe care să se sprijine, dificultățile tehnice, complexitatea (deseori în mod deliberat accentuată) și obstacolul de netrecut de care am vorbit : imposibilitatea de a fi memorată. Or, omul simte nevoia să poată reține în gînd o operă care i-a trezit interesul.*

*Neavînd posibilitatea să privesc situația de la oarecare distanță, recul-ul îmi lipsește — mă feresc să trag concluzii. Asistăm la o revoluție muzicală fără precedent. Mă întreb care din cele două muzici actuale va ajunge să se impună, cea care se adresează simțului auditiv și afectivității fără să se interzică intelectului, sau cealaltă (mai bine zis — celelalte în veșnică transformare) orientate în direcții diferite cu o predominanță spre cercetarea științifică. Putem oare întrevedea o conciliere durabilă ?*

*Toate acestea se vor decanta desigur cu vremea, dar e nevoie de timp, și vîrsta mea nu-mi îngăduie speranța să asist la indispensabila și inevitabila înnoire.*

*În ceea ce privește pe genialul Enescu, am avut numeroase ocazii să spun ce preț dădeam totdeauna privilegiului de a-l fi auzit prima oară la începutul acestui secol, și de a fi putut mai tîrziu, să mă număr printre prietenii lui. Am încercat să rezum impresiile mele în articolul reprodus în cartea „Lumea virtuozilor“.*

*Îmi lipsește timpul care mi-ar permite să adaug amănuntele cu care aș putea completa paginile deja scrise și să dau o idee clară a locului pe care George Enescu l-a ocupat în viața muzicală europeană, cel care a fost virtuozul, dirijorul, profesorul și mai presus de orice compozitorul — deoarece a compune era activitatea sa, putem chiar spune pasiunea sa dominantă și prin ea amintirea sa se va perpetua. Din fericire toate acestea au fost spuse în cadrul simpozionului care a reunit muzicologi din toate țările cu ocazia ultimului Festival Enescu de la București.*

---

Documentare, traducere și adaptare de

**RODICA SAVOPOL**

# DIALOG DESPRE MUZICĂ

## cu prof. dr. PAVEL APOSTOL

În legătură cu unele probleme actuale ale muzicii, am solicitat și părerea profesorului Dr. Pavel Apostol, membru titular al Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România, cunoscut cititorilor prin intermediul unor materiale filozofice și estetice publicate în paginile revistei noastre.

*1. Ce ne puteți spune în legătură cu receptarea de către publicul larg a muzicii în general și despre felul în care muzica răspunde unor necesități de exprimare umană ?*

*În legătură cu muzica sînt, după părerea mea, foarte multe confuzii în circulație, unele provocate, altele apărute spontan. Dintre aceste confuzii multe împiedică publicul larg să se adreseze acelei muzici de care ar avea nevoie de fapt; în alte cazuri, aceste confuzii determină o lipsă de receptivitate față de ceea ce nu se încadrează în obișnuințele marelui public.*

*Gustul muzical se confundă de foarte multe ori cu gustul pentru o* anumită muzică, *pentru un* anumit stil, *pentru un* anumit curent și concepție *asupra muzicii.*

*Consider că muzica răspunde totdeauna unor necesități de exprimare umană, de manifestare spirituală. Ea pornește întotdeauna de la o anumită tradiție, convenție, de comunicare umană, dar, ca să spună ceva nou, depășește sau trebuie să o depășească. Altfel riscăm să realizăm pe plan muzical ceea ce în limbajul obișnuit ar fi o tautologie, să repetăm în diferite forme aceleași conținuturi.*

*Conținutul muzical se află într-o permanentă transformare. Înțeleg prin conținut muzical nu unul formulat sau formulabil în cuvinte care se adaugă din afara muzicii, ci un conținut sufletesc, spiritual, care, după părerea mea,* nu poate fi exprimat prin nici un alt mijloc de comunicare umană.

*Există undeva, în economia mijloacelor de comunicare umană, o rațiune, care a făcut și ne face să nu dublăm mijloacele de comunicare pentru a transmite ceea ce poate fi transmis cu alte mijloace. Se fac în această privință foarte multe confuzii în cazul muzicii; după mine, muzica exprimă tocmai acel element care* scapă *comunicării verbale, gesticii și tuturor celorlalte forme de comunicare.*

*Sigur acest „ceva" nu este ușor de definit într-o formulă. Toate definițiile care au pretenția de a fi dat „formula" muzicii în cuvinte sînt, de cele mai multe ori, metafore, aproximații, circumscriu, sugerează doar esența muzicii. Esența muzicii poate fi prinsă într-o analiză mai îndelungată. Pentru mine, care sînt un consumator de muzică, fără să fiu un specialist în muzică, muzicologie sau teorie muzicală, cert este că muzica poate să transmită acea semnificație și acea trăire pe care nu o pot găsi în opera literară, într-un spectacol, în pictură, sculptură, adică în nici unul din celelalte limbaje de comunicare spiritual-artistice.*

*2. În ce raport de necesitate se află muzica față de celelalte arte și cum credeți că răspunde ea problemei accesibilității ?*

*Încercările de ierarhizare a artelor, pe criteriul că o anumită artă este mai nobilă, mai completă, mai socială, se bazează pe prejudecăți.*

*Aceste arte, chiar dacă sînt din anumite puncte de vedere echivalente, sînt toate la* fel de necesare. *Şi dintre cele necesare cred că muzica răspunde la valenţe care foarte multă vreme nu au fost şi nu au putut să fie satisfăcute cu o artă accesibilă unui public suficient de larg. Adică, a fost o perioadă în care masa largă a fost menţinută — datorită lipsei de educaţie, a posibilităţilor materiale — în limitele unei tradiţii foarte rudimentare în materie de muzică, iar creaţia muzicală propriu-zisă s-a dezvoltat în afara contactului cu publicul larg, a devenit privilegiul unor pături foarte înguste.*

*Or, s-a produs şi în materie de muzică o democratizare, în sensul cel mai nobil, cel mai plin al cuvîntului, muzica a devenit accesibilă, în mod practic, tuturora, datorită mijloacelor moderne de comunicare, transmitere etc. Asistăm la o adevărată revoluţie în structura culturii noastre spirituale.*

*Datorită acestei democratizări a muzicii scade hegemonia şi monopolul literaturii asupra Culturii spirituale. Aşa cum cartea a ajuns în fiecare casă, datorită invenţiei lui Guttenberg, la fel şi muzica a ajuns astăzi* în fiecare casă.

*3. Astăzi, după părerea Dv., credeţi că se ascultă muzică mai mult sau mai puţin comparativ cu epocile anterioare?*

*Se vorbeşte astăzi despre revoluţia provocată de trecerea la o „civilizaţie a imaginii". Cei ce vorbesc despre eventuale consecinţe nefaste ale acestei revoluţii, scapă din vedere faptul că şi cultura imagică ţine de necesităţile spirituale ale omului şi vrînd-nevrînd se situează pe poziţia monopolului literaturii asupra culturii spirituale; şi din acest punct de vedere deplîng ei progresele civilizaţiei imaginii. La fel, se vor sesiza aceiaşi partizani ai exclusivismului literar de expansiunea culturii muzicale care* nu mai poate fi oprită.

*O serie întreagă de oameni, care pînă acuma trăiau fără muzică sau comunicau cu lumea sunetelor numai cu ocazia sărbătorilor, astăzi au devenit* consumatori zilnici de muzică *şi în foarte scurt timp vom asista la fenomenul constatabil în mod obiectiv că* audierea muzicii se transformă într-o necesitate tot atît de vitală pentru om, *cum ar fi o lectură, vizionarea unei piese etc.*

Muzica a redobîndit drepturi ce-i revin *şi care în parte i-au fost uzurpate de alte forme ale culturii spirituale. Comunicarea muzicală oferă ceva ce nu poate fi găsit în comunicarea verbală, picturală etc., comunicarea muzicală şi în general comunicarea pe linia sunetelor, chiar şi a celor nemuzicale, are capacitatea de a genera o sincronizare emoţională, atitudinală, mult mai puternică decît oricare dintre arte. De aceea, muzica, spre deosebire de foarte multe alte arte, are capacitatea de a genera un flux de solidaritate umană nemijlocită în jurul unei opere. Dacă există în fiecare epocă o artă preferată, muzica va fi probabil arta preferată a epocii care, după toate semnele,* merge spre o dezvoltare a spiritului de solidaritate umană, de cooperare, de vieţuire colectivă, de dependenţă reciprocă *etc. Muzica este, mai mult ca oricare dintre arte, o comunicare instantanee şi simultană între un număr foarte mare de oameni.*

*Eu văd în muzică un factor care* va transforma profund spiritualitatea noastră *şi toate semnele obiective pledează pentru această creştere a necesităţii de consum muzical în lumea actuală.*

*Muzica dobîndeşte în epoca noastră, datorită mijloacelor moderne de transmitere (radio şi TV.), un fel de prezenţă peste tot. Există, de aceea, pe planul muzicii, mari posibilităţi de contacte umane, dincolo de limitele unei ţări, unei culturi etc. Un fenomen care probabil, va contribui la sporirea conştiinţei şi a demnităţii omului, ca om. Muzica este prin excelenţă o artă ce face posibil acest* dialog cu oamenii de pretutindeni. *Radio-ul a mai avut o contribuţie foarte importantă pentru cultura muzicală şi spiritualitatea omului, în general, aducînd prin diferite mijloace de selecţie şi mixaj sonor, anumite sonorităţi mai aproape de noi, sonorităţi pe care înainte vreme, strămoşii noştri, în orice caz, le sesizau ca zgomote nediferenţiate, indistincte. Radio-ul a contribuit astfel la lărgirea sensibilităţii noastre auditive: au intrat în cîmpul nostru auditiv o serie întreagă de sonorităţi, care, înainte nu se bucurau de posibilitatea de a vehicula un conţinut estetic. Radio-ul ne-a făcut să descifrăm în universul sunetelor, mai multe sunete cu profil distinct, pe care le-am putut introduce în universul nostru muzical, adică* în universul sunetelor cu semnificaţie artistică.

*Este clar că, prin alcătuirea programelor (de concert, radio şi TV.) se face educaţia estetică a maselor. Nu se pot stabili reguli şi un algoritm precis, dar cred că cei care alcătuiesc programele ar trebui să aibă în vedere, pe lîngă valorile artistice consacrate şi fenomenul* la fel de important, *al* lărgirii continue şi necesare a sensibilităţii artistice.

*4. Ne-ar interesa părerea Dv. în legătură cu receptivitatea publicului faţă de muzica nouă.*

*Se afirmă că publicul nostru nu este receptiv faţă de muzica modernă. În acest fenomen intervin factori diverşi. Nu întotdeauna creaţiile muzicale contemporane sînt la nivelul celor mai de seamă realizări din istoria anterioară a creaţiilor muzicale. Sînt şi lucrări mediocre şi experimente, lucrări demne de preţuire, dar nu de maximă preţuire. Din trecut publicul primeşte de-a gata selecţionată creaţia majoră, creaţia mediocră nu parvine pînă la noi. S-au menţinut, într-adevăr, capodoperele, lucrările de mare însemnătate artistică-spirituală. Nu se poate echivala stilul clasic cu acele capodopere care s-au produs în cadrul lui. Şi în muzica modernă sînt genii care produc capodopere, dar, evident, frecvenţa lor nu este mare şi nu poate fi planificată*

dinainte. Nu se poate măsura valoarea unui stil muzical prin faptul că s-a bucurat sau nu pînă la o anumită dată arbitrar fixată de noi — de exemplu, pînă în clipa cînd vorbim — de adeziunea unui creator de geniu. Muzica acelor compozitori care au îndrăzneala de a sparge anumite tipare este în orice caz muzica vie a acestei epoci. Structurile cristalizate și modalitățile bătute nu pot oferi ceva nou publicului. Ele creează o impresie de reflectare stereotipă care provoacă, de asemenea, reacții de respingere. În cazul pretinsei ne-receptivități față de muzica modernă se întîmplă altceva. Nu cred că poate să fie adevărată afirmația că un contemporan, care are intenția conștientă de a se adresa contemporaneității și, pentru aceasta caută mijloacele pe care el le consideră corespunzătoare sensibilității contemporane, să fie caracterizat ca unul ce scrie pentru publicul de mîine sau cel de peste zece ani. Cred că aici este o exagerare. Din publicul de azi face parte și publicul cu educație modernă și publicul fără această educație. Aici văd eu marea deficiență a programelor noastre de radio, televiziune, a concertelor noastre. Ponderea muzicii moderne este — și prin muzică modernă nu înțeleg muzica ultimelor experimente avangardiste — relativ mică și foarte puțină preocupare există pentru educarea publicului sau obișnuirea lui cu aceasta.

Programele ar trebui să prevadă, în mod sistematic, familiarizarea publicului nostru cu noile curente și tendințe în muzică. Există o muzică cu un caracter foarte pronunțat novator, care nu poate fi înțeleasă sărindu-se de la muzica romantică, să zicem, la Nono sau Stockhausen. Dacă nu parcurgem întreaga gamă a evoluției gustului muzical, atunci, desigur, devine ininteligibilă, dar tot atît de ininteligibil a fost pentru publicul obișnuit cu convenția picturală bisericească în Evul Mediu, apariția lui Michelangelo sau El Greco. Putem să spunem că aceștia au spart (în sens negativ) tiparele compoziției artistice?. Dimpotrivă, ei au lărgit tiparele compoziției artistice. De ce să obligăm noi astăzi publicul să piardă capacitatea de a evolua în ritmul în care muzica evoluează în mod efectiv. Vedeți, tocmai acest aspect este foarte criticabil în alcătuirea programelor noastre. Noi nu sîntem preocupați în suficientă măsură să formăm posibilități pentru lărgirea sensibilității muzicale. Eu cred că autorii programelor noastre ar trebui să înțeleagă că muzica, începînd cu schimbarea care a intervenit după epuizarea impresionismului muzical trebuie să se oglindească în programe, în sensul creșterii numărului de ore — sau audiții — consacrate muzicii contemporane, inclusiv cea experimentală.

Fiecare nouă compoziție — bineînțeles, realizată din punct de vedere artistic — nu este numai o expresie; ea este și o deschidere spre un nou univers de sunete, spre noi combinații de sunete, spre noi modulații posibile, nebănuite înainte, sau care înainte nu comunicau o semnificație artistică. Eu am ascultat cîteva din compozițiile lui Stockhausen, care este foarte discutat și discutabil. Trebuie să mărturisesc că, ascultînd o lucrare a lui am fost emoționat profund și mă întreb cine are dreptul să-mi interzică de a reacționa pozitiv sub aspect artistic la o asemenea experiență extremă. Desigur, nu trebuie să încurajăm confuzia că mesajul artistic se rezumă la găsirea unor mijloace tehnice, cum de multe ori se prezintă lucrurile. Muzica electronică are posibilități din punct de vedere muzical nerealizabile cu instrumentația tradițională. Asta nu înseamnă că a recurge, de pildă, la tehnica muzicii electronice asigură imediat și realizarea unei lucrări artistice valoroase. Dar nici inversul nu este valabil; a recurge la asemenea mijloace noi nu înseamnă a renunța la creație, la comunicarea umană, și nici folosirea exclusivă a mijloacelor clasice nu este o garanție de calitate artistică, etc.

Eu cred că, în această epocă, în care atîtea lucruri se schimbă, chiar și condițiile de existență ale omului, trebuie să ne pregătim sufletește să lărgim și domeniul sensibilităților umane tradiționale. Mozart a fost criticat la timpul său. El s-a adresat contemporanilor săi, dar nu la modul pasiv, și, aș spune eu, lingușitor. Adică nu s-a limitat să reproducă în mod pasiv structurile de sensibilitate existente și nici n-a căutat să obțină numai aplauzele părții celei mai puțin avansate din publicul vremii. N-a lingușit pozițiile retrograde. Există un tip de artist care speculează ceea ce este mai rudimentar, mai primitiv, mai neformat în gustul muzical al publicului. Adică apelează, cum s-ar spune, la ceea ce este mai înapoiat. Asta nu înseamnă că el este un contemporan în sensul autentic al cuvîntului. Un adevărat contemporan nu lingușește scăderile contemporanilor săi, ci știe să determine, să depășească aceste scăderi, să realizeze un pas înainte. Aici văd eu pericolul unei anumite închideri față de muzica ce nu are un succes imediat. Fără îndoială, cantabilitatea este un element sau o caracteristică estetică a muzicii, dar muzica nu se rezumă la cantabilitate.

Un artist, un compozitor nu poate să se rezume la a simți sau la a gîndi la nivelul celui mai lipsit de educație membru al publicului. Din acest public fac parte și eu și alții care știm să reacționăm pozitiv față de noul în artă. De ce publicul nu este văzut în elementele sale avansate sau cu o cultură muzicală mai avansată?. Publicul care a avut posibilitatea să-și facă o educație muzicală corespunzătoare acestei epoci, care, înainte de a-i asculta pe Vieru, Olah, Stroe, Niculescu și alții, l-a audiat pe Bartók, pe Stravinski, pe Webern, Schönberg, n-o să-i respingă, o să-i aprecieze estetic, bineînțeles, nu neapărat cu cele mai înalte calificative, dar estetic pozitiv, o să aprecieze un compozitor care pentru marele public, pare dificil. Dificil din cauză că marele public a fost privat de o educație muzicală corespunzătoare.

Nu prin numărul voturilor se stabilește valoarea unei opere artistice, ci prin capacitatea acestei opere de a forma gustul oamenilor, de a-l

*înnoi. De altfel nici unii experimentaliști ca Scheffer, Xenakis, nu prezintă creația lor ca Arta Unică, ci ca o* încercare *de a găsi încă o* cale *în acest univers plural care este creația muzicală, care nu posedă o formulă a* muzicalității absolute. *Muzicalitatea adevărată se construiește tocmai prin* diversificarea *la care asistăm.*

*5. Dar în legătură cu creația compozitorilor noștri?*

*Eu cred că reprezentanții muzicii românești actuale merită toată considerația întregii noastre culturi și a întregii noastre societăți. În secolul al XX-lea s-a petrecut un fenomen foarte important din punctul de vedere al culturii naționale: pentru prima dată un creator de artă nouă — Brâncuși — a modelat* sensibilitatea artistică *a întregii omeniri.*

*Ceea ce mi se pare deosebit de îmbucurător în dezvoltarea muzicii românești este că, dintre toate artele noastre, muzica a fost aceea care în ultimii 10—15 ani a păşit efectiv pe calea deschisă de Brâncuși, aceea cu răsunet internațional. Aceasta denotă că arta noastră muzicală actuală — mă gîndesc la generația compozitorilor de la 45 de ani în jos — a reușit să creeze un limbaj care, de cele mai multe ori, deși folosește elemente și structuri folclorice evidente, a putut să aducă un cuvînt nou în comunicarea muzicală mondială. Dintre toate domeniile culturii noastre spirituale, muzica este aceea care a permis o prezență românească foarte accentuată și recunoscută în toate părțile lumii. Asta demonstrează două lucruri: faptul că acești compozitori, și tocmai ei, sînt purtătorii valorilor esențiale ale spiritualității noastre și nu arhivarii săi; pe de altă parte, că în domeniul muzical, în care e așa de semnificativă creșterea interesului pentru noi domenii ale sensibilității, ne-am putut afirma, marcînd prin acest lucru că spiritualitatea românească este în ansamblul ei în primele rînduri ale sensibilității moderne contemporane. Faptul că în muzică, într-o artă pe care o consider ca avînd cele mai mari șanse de dezvoltare și de înnoire în viitor, este domeniul prin care ne-am afirmat cel mai puternic în cultură pe plan mondial, demonstrează euritmia noastră cu întreaga dezvoltare spirituală a omenirii și cu tendințele sale de viitor.*

*Evident, gustul muzical se modifică la fel de rapid ca în general toate schimbările de mentalitate. Uzura operelor concepute într-o anumită manieră, într-un anumit stil este sporită de această evoluție rapidă. Însă, cred că de aici nu se pot trage concluzii negative cu privire la aprecierea locului și valorii istorice a diferitelor generații și nici o generație n-are dreptul să facă reproșuri altei generații pentru ceea ce n-a realizat, cu atît mai mult, cu cît realizările actuale ale tinerei generații* se sprijină pe baze create de generațiile anterioare. Nu ar fi fost posibilă această nouă școală muzicală românească fără creația anterioară.

*6. Care, credeți, că sînt preferințele muzicale ale tineretului nostru și către care genuri este el mai atras?*

*Nu consider ca un păcat de neiertat faptul că tineretul nostru ascultă muzică ușoară (și diferitele ei genuri). Aceasta nu trebuie să ne îngrijoreze peste măsură, fiindcă nu cred că se ascultă muzică minoră în proporții mai mari decît ascultau bunicile noastre valsuri și romanțe, etc. Mă întreb însă, dacă se face destul pentru* a atrage acest tineret la muzica majoră echivalentă cu muzica ușoară *pe care o preferă? Ori echivalentul major al muzicii ascultate nu este Mozart, ci* muzica majoră a zilelor noastre, *care lucrează cu mijloace de comunicare mai apropiate și mai accesibile tineretului nostru. În privința asta, cred că s-a făcut prea puțin. Aș propune ca Ateneele studențești, Casele de cultură, și așa mai departe, să programeze tocmai pentru acest tineret, care este receptiv la muzica de calitate, un dialog muzical la nivelul compozițiilor contemporane. Bineînțeles, acest lucru trebuie cuprins într-o acțiune sistematică. Să punem acest tineret în fața marilor compoziții actuale. Sînt convins că tineretul va reacționa în mod foarte pozitiv, căutînd să înțeleagă ceea ce-i este apropiat ca limbaj, mesaj, emoție estetică, etc.*

*7. În încheiere, v-am ruga să vă referiți pe scurt, la rolul estetic actual al muzicii.*

*Eu cred că muzica este chemată să exprime mutația sensibilității contemporane. Noi trăim în ritmuri ce deschid un univers sonor absolut diferit de cel tradițional. Muzica este chemată să ne dezvăluie în forme artistice această mutație a sensibilității. După părerea mea, muzica nu trebuie să transpună în sunete concepții, idei, teze, care se pot formula cel mai bine în cuvinte. Ceea ce se poate formula în cuvinte devine un element accesoriu în muzică. Muzica trebuie să comunice tocmai ceea ce este inexprimabil prin cuvînt și imagini plastice; reacții sufletești complexe, în care elementul intelectual, emotiv și motor sînt contopite, nu se disting. De aceea eu nu pot reduce muzica la un mesaj formulat într-un program. Muzica exprimă atitudini umane și consider că* prin aceasta este ideologică. *Sîntem în faza în care formăm profilul spiritual al omului nou. Nimic nu este mai periculos decît să reducem spiritualitatea și sensibilitatea umană a omului epocii comuniste la tiparele tradiționale, pe care le-am moștenit — pe cele mai multe din vechea societate. În această perspectivă, muzicii îi revine cinstea de a revela în fața omului societății noastre acele* structuri atitudinale, acele noi sentimente, modalități de sensibilitate inedită, capacitatea de a vibra în fața lumii înconjurătoare, care sînt specifice acestei epoci.

Realizat de **Constantin DRĂGOI**

# GEORGE ENESCU, pianist

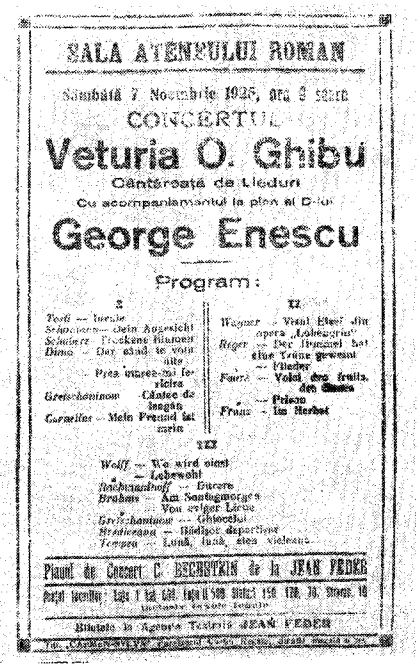
În universul muzical al lui George Enescu, pianul a fost poate singurul instrument ce i-a dat satisfacțiile depline spre care rîvnește adesea orice compozitor, dornic a-și sintetiza ideile, gîndurile, sentimentele, a-și materializa sonoritățile ansamblului cameral sau orchestral. Deși afirmația ar putea apărea la prima vedere oarecum ciudată, îndrăzneață chiar, exagerată, în fața celor care au cunoscut pasiunea lui Enescu pentru vioară, totuși puținii interpreți ce s-au bucurat de colaborarea pianistului Enescu și aceia care au avut fericirea să asiste la serile intime sau la concertele publice ale maestrului nu vor contesta virtuțile unui neîntrecut poet al instrumentului cu clape. Iar dacă vioara i-a oferit — pe lîngă indiscutabilele satisfacții artistice — „independența materială" (cum s-a exprimat deseori Enescu), în schimb pianul i-a dăruit acele clipe de împlinire majoră a muzicii unde își regăsea ca într-un vis lumea feerică a lui Bach și Händel, Mozart și Beethoven, Brahms și Wagner, Fauré și Debussy. „Cum poți să te pasionezi pentru o simplă vioară — mărturisea lui Bernard Gavoty — cînd iubești toată muzica, marea muzică !" [1].

Pînă azi, în muzicologia noastră, s-a scris despre Enescu violonistul, compozitorul, dirijorul, iar în ultimul deceniu și despre Enescu pedagogul. Nimeni nu s-a ocupat însă de pianistul Enescu, cu toate că în cercurile muzicale s-a vorbit totdeauna cu admirație despre capacitatea sa unică de a materializa pe clape o partitură simfonică, despre ușurința cu care citea la *prima vista* orice lucrare lirico-dramatică, simfonică sau de cameră, despre memoria sa proverbială cu care acompania pe dinafară violoniști, cîntăreți, flautiști, violoncelișți etc., dar mai ales despre vastul repertoriu pianistic pe care îl deținea fără a face vreodată uz public de o preocupare profesională ce i-a conferit multiple satisfacții morale de-a lungul întregii sale vieți.

Într-adevăr, o sumară investigație asupra apariților pianistului Enescu pe estrada de concert ne oferă cîteva date concludente asupra acestei susținute activități artistice, din păcate umbrită de cariera strălucită de violonist virtuoz și de dirijor. O primă constatare: *timp de mai bine de o jumătate de veac George Enescu a apărut ca pianist acompaniator pe cele mai prestigioase scene de concerte din țară și de peste hotare.* Astfel, a debutat la 11 iulie 1897 într-un concert la Paris (acompaniind-o pe violonista Eva Rolland), încheindu-și activitatea publică de interpret la Academia *Chigi* din Siena (Italia) în ziua de 13 septembrie 1952 (susținîndu-și eleva Desmond Bradley în *Poemul pentru vioară* de Chausson). Ceea ce ne apare surprinzător în cariera de pianist-acompaniator a lui George Enescu rămîne *consecvența* prezenței sale pe estrada de concert : aproape nu a existat an fără ca George Enescu să nu fi urcat cel puțin odată podiumul de concert în compania diferiților interpreți, numărul recitalurilor depășind cifra de 100 de manifestări.

Sălile în care pianistul Enescu și-a susținut partenerii pornesc de la cele mai modeste școli, academii, conservatoare, pînă la Ateneul Român, Sala *Dalles* și Teatrul Național din București, Teatrul Național din Iași, sălile *Gaveau, Erard, Pleyel, Grand Opéra* din Paris, *Times Hall, Carnegie Hall* din New York, ș.a.

Nu mai puțin elocventă ni se înfățișează galeria interpreților pe care George Enescu i-a acompaniat în recitalurile lor. Astfel, printre violoniști se numără Jacques Thibaud, David Oistrah, Yvonne Astruc, Carl Flesch, Yehudi Menuhin, Sandu Albu, Mircea Bârsan, Constantin Bobescu, Alexandru Theodorescu, Jules Boucherit, Constantin C. Nottara, Benjamin Bernfeld, Nicolae Buică, printre violoncelișți Pablo Casals, Diran Alexanian, Joseph Salmon, Dimitrie Dinicu, Daniil Șafran, Ersilia Roșca, Flor Brevimann, Nicolae Ochialbi, Felix Salmond, George Cocea, printre cîntăreți Elena Teodorini, Maria Assan, Lucia Cosma, Léon Moreau, Jean Altchevsky, Constantin Stroescu, Veturia Ghibu, Stella Roman, Pia Igy, Anastasia Costopol, Edgar Istratty, Romulus Vrăbiescu, Madeleine Lagarde, Eliza Băicoianu, George Niculescu-Basu, Richard


SALA ATENEULUI ROMAN

Sîmbătă 7 Noembrie 1926, ora 9 seara

CONCERTUL

Veturia O. Ghibu

Cântăreață de Lieduri

Cu acompaniamentul la pian al D-lui

George Enescu

Program:

I

Verdi — Invito
Schumann — Dein Angesicht
Schubert — Preludes Rauschen
Dima — Dor, când te voiu
Pieș mărea-mi fe
Grieschammon — Chanse de
Garaitte — Mein Freund ist

II

Wagner — Voiul Elsei din opera „Lohengrin"
Roger — Der Traumel hat
Fauré — Voici des fruits,
— Prison
Franz — Im Herbst

III

Wolf — Wo wird einst
— Lebewohl
Rachmaninoff — Darere
Brahms — Am Sontagmorge
Grieschammon — Ghiocelul
Strauss — Rădăcini depărtate
Tempra — Lună, lună, stea viclean

Pianul de Concert C. BECHSTEIN de la JEAN FEDER

Bilete la Agenția Teatrelor JEAN FEDER

Tucker etc. Nu pot fi uitate de asemenea recitalurile contrabasistului Joseph Prunner, flautistului Vasile Jianu, violiștilor Ernst Wallfisch și Alexandru Rădulescu, harpistei Hélène Zielinska, clarinetistului Constantin Metani etc., care s-au bucurat de prezența pianistului Enescu.

Prețioase au fost colaborările maestrului cu unele vestite formații de muzică de cameră, dintre care menționăm *Cvartetul Rosé, Cvartetul Vuillaume, Asociația de muzică de cameră.*

Poate că vom înțelege mai bine prețuirea acordată pianului dacă vom sublinia faptul că George Enescu nu s-a sfiit să apară chiar în postura de solist. Afișele bucureștene ni-l prezintă pe maestru — la 3 ianuarie 1910 — ca solist al Orchestrei permanente a Ministerului Instrucțiunii Publice, interpretînd — sub bagheta lui Dimitrie Dinicu — *Rapsodia pentru pian și orchestră* de Stan Golestan, iar afișele din Philadelphia ne vestesc că prima audiție a piesei *Les noces* de Igor Stravinski (1926) s-a desfășurat sub conducerea lui Leopold Stokovski, printre cei 4 pianiști soliști numărîndu-se și muzicianul român. Alteori, îl-am întîlnit tălmăcindu-și în sala de concerte *Colonne* din Paris (cu Lucien Wurmser) *Variațiunile pentru două piane pe o temă originală,* iar singur *Suita nr. 2 pentru pian în RE,* op. 10. Puțini știu de pildă, că *Sonata pentru pian solo în Mi major* de George Enacovici a fost prezentată în primă audiție la București de către George Enescu, după cum — tot în primă audiție — compozitorul și-a interpretat *Sonata pentru pian în fa diez minor,* op. 24, nr. 1.

Memorabile însă au rămas acele unice recitaluri pianistice enesciene în care compozitorul a prezentat operele *Oedip, Fiul haiducilor* de Mihail Andreescu-Skeletty, *Pelléas și Mélisande* de Claude Debussy și operele lui Richard Wagner, fie în sălile *Marceau-Chaillôt* și *École normale de musique* din Paris, magazinul *Penchas* din București, fie în diferite cercuri artistice din București, Sinaia, Paris. „Cîți din noi nu-și mai aduc aminte de fervoarea cu care Enescu se așeza cîteodată la pian și cînta din memorie, și cu ce vrajă! pagini întregi din *Pelléas*" — va scrie Emanoil Ciomac. „O silabă din textul poetic, un acord, o notă, nu erau uitate" [2].

Repertoriul deținut de pianistul Enescu a îmbrățișat cele mai diverse etape, stiluri și școli muzicale din creația universală și românească, din muzica cultă și populară. Nu au lipsit din recitalurile sale piese instrumentale de Veracini, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Grieg, Fauré, Brahms, Franck, precum și lucrări vocale de Caccini, Pergolesi, Händel, Campra, Mozart, Auber, Weber, Schumann, Delibes, Halevy, Charpentier, Fauré, Duparc, Cornelius, Reger, Wagner, Brahms, Wolff, Rachmaninov, Grecianinov, Sibelius, Eduard Caudella, Brediceanu, Dragoi, Brăiloiu, Liviu Tempea, Nicolae Vămășescu, ș.a. Cu o deosebită plăcere George Enescu și-a prezentat propriile lucrări vocale și instrumentale, unele chiar în primă audiție.

*Cînd* și de la *cine* și-a însușit arta pianistică autorul lui *Oedip?* Poate fi socotit pianistul Enescu un „autodidact"?

În monografiile publicate pînă acum s-a trecut în „zbor" peste maeștrii de la care Enescu a învățat pianul. De aici, s-a creat falsa idee că genialul compozitor deținea secretele pianului „de acasă" ca orice creator, că acest instrument auxiliar al compozitorului l-a „prins" din mersul activității sale muzicale. Sîntem în posesia unor date documentare precise care ne dovedesc că pianistul Enescu s-a format atît pe băncile școlii, cît și în contactul direct cu marii pianiști ai lumii ce l-au acompaniat în recitalurile sale de vioară. Cu toții știm de pildă, că printre colaboratorii lui s-au numărat Alfred Cortot, Maurice Ravel, Alfredo Casella, Marcel Ciampi, Clara Haskill, Lev Oborin, Gabriel Pierné, de la care Enescu și-a însușit multe elemente profesionale. Mai puțini știu însă cine i-au fost adevărații profesori de pian.

Două nume ne-au reținut atenția: *Ernst Ludwig,* în perioada studiilor de la Viena și *Louis Diémer* din anii primului deceniu de activitate la Paris. Dacă primul — o personalitate de prim rang a învățămîntului muzical austriac — i-a pus la punct o riguroasă tehnică pianistică, al doilea i-a deschis orizonturile stilistice ale instrumentului. Fondator al *Société des anciens instruments,* Louis Diémer a fost cel mai avizat specialist din pragul veacului XX de la Paris asupra literaturii muzicale pianistice vechi. George Enescu a frecventat și a făcut muzică de cameră în salonul pianistului Louis Diémer. Nu trebuie să ne scape un semnificativ detaliu, pînă azi nerelevat de muzicologia noastră, că *Suita pentru pian nr. 2 în RE major,* op. 10 de George Enescu a fost dedicată de compozitor profesorului Louis Diémer, iar prima *Suită,* tot în stil vechi, poartă dedicația către Edouard Riesler și Alfred Cortot — discipolii principali ai aceluiași pedagog francez — care au susținut la *Nouveau Théâtre* și prima audiție a lucrării (17 decembrie 1899). Nu trebuie căutat oare izvorul primelor compoziții enesciene pentru pian în stil vechi tocmai în cadrul uceniciei artistice desfășurate în cercul profesorului său de pian de la Paris?

Ar fi desigur multe investigații de întreprins asupra pianistului Enescu. Cine ar putea de pildă, trece ușor cu vederea locul important pe care îl ocupă creația pentru pian în ansamblul operei sale? Cum se poate aprecia magistrala scriitură pianistică evidențiind o perfectă stăpînire a resurselor instrumentului? Nu înseamnă oare o recunoaștere oficială numirea lui George Enescu în comisia de examene a claselor de pian a Conservatorului din București în zilele de 4—5 iulie 1919?

Din păcate, documentele sonore ce ni s-au păstrat asupra pianisticii enesciene sînt puține, adesea neconcludente ca repertoriu și tehnică instrumentală. Totuși, dispunem — prin amabilitatea cîntăreței Pia Igy — de banda magnetică

a recitalului susținut la *Carnegie Hall* din New York (1948), precum și de înregistrările realizate cu violistul Alexandru Rădulescu, cîntăreții Constantin Stroescu și Stella Roman. Cum acompania Enescu?

„Îmi rămîne de neuitat neasemuita sa putere, quasi magică, de contagiune emoțională pe care o exercita asupra partenerului" — mărturisea violonistul Mircea Bârsan. Sub imperiul acestei contagiuni, calitățile — dacă le aveai! — erau exaltate de vibrația sensibilă pe care ți-o împrumuta, flatîndu-ți intențiile fericite, retușîndu-ți stîngăciile. Surprinzător rămîne faptul că lăsa partenerului o mare libertate asupra mijloacelor de exprimare violonistică, ca de pildă arcușe, digitație, atacuri etc. „Dar — preciza profesorul Mircea Bârsan — numai atît timp cît nu alterau expresia coloritului sonor"[3].

„Era un partener ce-ți dădea aripi — mărturisea violistul Alexandru Rădulescu — care te purta cu vraja elanului său în cele mai înalte sfere ale muzicii" [4].

„Enescu la pian era o veșnică încîntare, prin coloritul infinit ce-l dădea inflexiunilor temelor muzicale — ne scria profesorul Sandu Albu — prin pulsația ritmică interiorizată, prin viața febrilă ce-o insufla celui mai mic amănunt muzical" [5].

„Nu mă puteam minuna îndeajuns — notează în *Amintirile* sale, cîntăreața Veturia Ghibu — cum de cunoștea atît de perfect acompaniamentele... Cu cîtă simplitate citea cele mai grele acompaniamente!" [6].

Se desprinde din aceste mărturii atmosfera creatoare, de înaltă spiritualitate, ce o transmitea pianistul partenerilor săi. Însuși Enescu se simțea fericit în ambianța muzicală, lăsîndu-se parcă sedus de partitura ce o tălmăcea. „Maestrul atingea clapele cînd cu privirea fixată atent undeva, cînd cu ochii întredeschiși, cînd cu pleoapele lăsate visător — scria un cronicar muzical în ziarul *Galații noi* — și întovărășea prin sunetele coardelor metalice ale pianului, sunetele măestre, inspirate, născute pe coardele unei voci omenești" [7].

Enescu impunea un mare respect al textului muzical. Nu tolera abateri, denaturări, de la litera și mai ales de la spiritul partiturii. Departe de a practica o „dictatură didactică", maestrul sugera partenerului — cu proverbiala sa delicatețe sufletească — mai mult ce „nu trebuia să facă decît ce ar fi trebuit să facă. Astfel, îi lăsa (interpretului) răspunderea propriei personalități — în limitele exigenței artistice — conturîndu-i și înnobilîndu-i intențiile" [8].

Enescu a fost un desăvîrșit maestru al valorificării expresive a pedalei pianului. În *Sonata pentru violă* de Brahms de pildă — mărturisea profesorul Alexandru Rădulescu — scotea efecte de orgă, de o irezistibilă forță expresivă. „Felul cum artistul estompa — dacă era necesar — cu cea mai mare finețe cîntul său, apoi aducea din nou contramelodia în plin relief fără să acopere vocea — scria Wolfgang Stresmann în *New York Staadtszeitung* pe marginea recitalului sopranei Pia Igy din 1948 — maniera cum făcea din partida sa un tot unitar și cum îi reda bogatul conținut muzical cu cea mai mare fidelitate față de stil — era atît de cuceritor încît uneori urmăreai mai mult pianul decît vocea" [9].

Enescu acorda o pondere majoră conținutului emoțional al lucrărilor. De aici „grija de a da frazării expresia cea mai justă — cum observa compozitorul Alfred Alessandrescu — prin căutarea intensității și a sonorității potrivite, prin respectarea respirațiilor, a accentelor, a nuanțelor, a coloritului sonor cel mai adecvat" [10].

Desigur că despre pianistul acompaniator George Enescu s-ar putea vorbi încă mult. Sperăm să adîncim în viitor această latură a talentului său ce vibra intens în multilateralul muzician. În orice caz o legendă trebue să dispară: Enescu nu mai poate fi socotit un admirabil pianist amator, ci *un maestru al clapelor.*

---

1. Gavoty, Bernard. *Entretiens avec Georges Enesco.* Apud. *George Enescu.* București, Ed. muzicală, 1964, p. 55.
2. Ciomac, Emanoil. *Enescu.* Îngrijire de ediție și prefață de Clemensa Liliana Firca. București, Ed. muzicală, 1968, p. 130.
3. Scrisoarea din 7 mai 1969 adresată subsemnatului.
4. Scrisoarea din 1 aprilie 1969.
5. Scrisoarea din 20 aprilie 1969.
6. Veturia Ghibu. *Amintiri.* Manuscris autograf, 1958. Colecția Viorel Cosma.
7. Apostoliu, C. *Un mare concert la Ateneul din București.* În: *Galații noi.* Galați, nr. 262, 13 noiembrie 1925.
8. Scrisoarea profesorului Mircea Bârsan din 7 mai 1969.
9. Stresmann, Wolfgang, *Georges Enesco in Carnegie Hall.* În: *New York Staadtszeitung und Herold,* New York, 25 noiembrie 1948.
10. Alessandrescu, Alfred. *Scrieri despre George Enescu.* În: *Studii muzicologice,* București, nr. 9, 1958, p. 11.

**VIOREL COSMA**

# Orchestra simfonică a Filarmonicii naționale din Varșovia la București

Ultima lună a anului 1969 ne-a adus printre alte manifestări care au îmbogățit viața muzicală a Capitalei și un important eveniment, constînd din concertele susținute la Ateneul Român de Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale din Varșovia. Am folosit termenul „eveniment" pentru a sublinia nu numai importanța turneului în țara noastră a primei orchestre simfonice polone, dar mai ales pentru a marca anticipat nivelul înalt, profesional și artistic, al acestui colectiv simfonic care și-a consolidat de mulți ani faima internațională. Ceea ce publicul bucureștean cunoștea prin mijlocirea discografiei bogate a Filarmonicii varșoviene i-a fost confirmat în sala de concert, într-un mod direct și convingător. Într-adevăr, orchestra poloneză se impune prin înaltul ei profesionalism, prin disciplina impresionantă cu care-și urmează și răspunde tuturor indicațiilor și sugestiilor șefului ei, iar Witold Rowitzki este un dirijor de înaltă clasă, cu o viziune cuprinzătoare a stilurilor muzicale, cu o concepție permanent controlată de o lucidă modernitate, pe care o vădește în modul prezentării programelor sale. De altfel, eminentul dirijor al Orchestrei varșoviene nu e necunoscut publicului nostru de concerte. În anul 1948, el a dirijat un concert al Orchestrei Radiodifuziunii polone, în fruntea căreia se afla pe atunci ilustrul șef de orchestră Gregorz Fitelberg, căruia Rowitzki i-a fost mulți ani asistent, după ce fusese elevul unui remarcabil pedagog, Rudolf Hindemith. De astă dată, Witold Rowiczki ne-a apărut în ipostaza unui șef plin de autoritate, neconcesiv și exigent, care a izbutit printr-o activitate de două decenii să asigure organismului muzical pe care-l conduce un real prestigiu internațional, atît prin contribuția orchestrei sale la manifestările anuale ale „Toamnei varșoviene" cît și prin marile premii ale discului cucerite în ultimii ani în Franța și Olanda. Programele celor două concerte susținute la București de Orchestra simfonică a Filarmonicii din Varșovia au inclus muzica polonă a trecutului și a epocii moderne, de la contemporanul lui Chopin, Stanislav Moniuszko, creatorul operei și simfonismului național polon, pînă la marele maestru al muzicii polone din perioada interbelică, Karol Szymanowski și la Tadeusz Baird, exponent remarcabil al artei polone contemporane. Operelor acestor muzicieni le-au fost alăturate 3 lucrări aparținînd marelui repertoriu simfonic universal: Simfonia a IV-a de Ceaikovski Concertul Nr. 6 pentru sextet de coarde de Jean Philipp Rameau, în adaptarea simfonică a lui Gregorz Fitelberg și suita de balet „Petruşka" de Igor Stravinski.

Repertoriul parcurgea deci o remarcabilă diversitate de stiluri, de la preclasicism și estetica școlilor naționale pînă la neo-clasicismul și neofolclorismul stravinskian și la muzica polonă a zilelor noastre, situată în avangarda internațională a mișcării contemporane de renovare a limbajului muzical. Primul concert al orchestrei a debutat cu uvertura „Poveste de iarnă" de Moniuszko, o partitură datînd din prima jumătate a veacului trecut. Cu această muzică rapsodică, abundînd în melodii și ritmuri specifice epocii, dirijorul și orchestra au realizat de la început contactul cu sala. Elanul virtuoz și expresivitatea imprimate acestei muzici nu lipsite de originalitate ne-a dezvăluit calitățile remarcabile ale unei orchestre care urmărește în primul rînd o sonoritate frumoasă, plină și rotundă, căreia coardele și suflătorii îi dau strălucirea și căldura convingătoare.

A urmat Simfonia a IV-a de Karol Szymanowski concepută ca o Simfonie concertantă pentru pian și orchestră, lucrare masivă, de largă respirație, pe care în urmă cu 4 decenii autorul, în ipostaza de pianist, a prezentat-o într-un concert al Filarmonicii bucureștene, cu Fitelberg la pupitrul dirijoral. Situîndu-se la confluența dintre post-romantism, impresionism și tendințele folclorizante ale epocii, această lucrare, una din puținele piese de tip concertant de amploare ale vremii, expresie a unui temperament ardent și a unei viziuni plastic-coloristice a muzicii, a căpătat o intensă viață prin perfecta fuziune a dirijorului și orchestrei cu pianistica viguroasă și strălucitoare a lui Tadeusz Zmudzinski, artist bine cunoscut publicului nostru. La aplauzele publicului, solistul a dat în supliment un Intermezzo de Brahms și o Mazurcă de Chopin. Simfonia a IV-a de Ceaikovski a încheiat programul primului concert. Precizia de atac și intonație a suflătorilor, căldura și strălucirea coardelor, logica desfășurării discursului, fără concesii sentimentale, totul integrîndu-se într-o viziune profund dramatică a stilului simfonic ceaikovskian, au stîrnit entuziasmul auditorilor. Am admirat în deosebi planurile sonore realizate pe parcursul celor 4 mișcări, deși, pe alocuri, sonoritatea părea supra-dimensionată, față de acustica sălii. La aplauzele publicului, Orchestra varșoviană a acordat în supliment o exuberantă „Mazurcă" de Moniuszko, executată cu strălucire și nerv.

Al doilea program al Filarmonicii varșoviene a debutat cu Concertul Nr. 6 de J. Ph. Rameau, în transcripția orchestrală a lui Fitelberg. Admirabilă execuție, căreia nu i s-ar putea obiecta decît densitatea sonoră prea mare a unei muzici gîndită inițial pentru clavecin și pentru mici formațiuni camerale. Dar în rest, cîtă elegantă precizie

și suplețe ritmică în redarea piesei programatice „La poule", a celor două Menuete, a subtilei alunecări armonice din „L'Enharmonique" și „L'Egiptienne"! Într-un puternic contrast de stil și mijloace de expresie s-a situat piesa următoare, Simfonia III-a de Tadeusz Baird, lucrare compusă pentru Fundația americană „S. Kussevitzki". Concepute pentru un amplu aparat orchestral, cele 4 mișcări de o expresie densă, lapidară, ale Simfoniei lui Baird, tind să realizeze sinteza tehnicii seriale cu spiritul formelor tradiționale. Într-o execuție magistrală, care a relevat opoziția, permanent marcată, între principiul monologului monodic și marile acumulări de blocuri sonore, modelînd și gradînd sonoritatea, realizînd creșteri dinamice de un efect puternic, orchestra și dirijorul au impus Simfonia lui Baird prețuirii spontane a publicului. A fost un real succes.

Suita „Petruşka" de Stravinski a încoronat cu o realizare interpretativă cu totul ieșită din comun, programele executate la Ateneu de Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale din Varșovia. Această partitură a pus în valoare muzicalitatea și precizia tuturor compartimentelor orchestrei, părțile solistice au fost executate cu o rară strălucire, iar momentele de amploare simfonică cu o ritmicitate viguroasă, de o precizie metronomică. Putem spune că dirijorul și orchestra sa nu au rămas datori nici față de adevărul muzicii și nici față de public, care simțind că se află în prezența unei realizări artistice neobișnuite a aplaudat îndelung pe artiștii polonezi, care au acordat în supliment o „Tarantelă" de Szymanowski, scrisă pentru vioară și orchestră de Fitelberg.

După excelentele concerte la București ale Orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale din Varșovia ce-am putea dori mai mult decît ca vizita unor asemenea formații simfonice de înaltă calitate să intre în tradiția stagiunilor noastre muzicale.

**V. CRISTIAN**

## Dirijorul Krzystof Missona la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii

La unul din simfonicele Radioteleviziunii, Krzystof Missona, prim-dirijor și director artistic al Radioteleviziunii din Krakovia a prezentat *Thrèni*, poem, scris de Krzystof Penderecki, în memoria victimelor de la Hiroșima. În noua școală muzicală poloneză, Penderecki stă în frunte, împreună cu Lutoslawski, Serocki ș.a. El și-a cîștigat o unanimă prețuire care a depășit hotarele patriei, cu lucrările *Polimorfie, Dimensiunile timpului și ale tăcerii, Emanații, Fluorescențe* și altele, în a căror scriitură face să intre în joc muzica electronică și concretă, scrierea aleatorică etc.

*Thrèni* i-a atras compozitorului atît premiul Radioteleviziunii poloneze cît și al Tribunei internaționale a compozitorilor de pe lîngă U.N.E.S.C.O. Lucrarea nu are, cum s-ar putea crede, un caracter programatico-descriptiv. Grosso-modo, ea se prezintă ca o succesiune a unor creșteri puternice de intensitate sonoră, cu creșteri și pauze foarte sugestive. Ceea ce impresionează mult sînt însă efectele de colorit orchestral; cu atît mai mult cu cît sînt obținute, exclusiv la instrumentele de coarde, prin mijlocirea unor foarte variate procedee de atac, de tremolo, pizzicati, glissandi ș.a. Apar frecvent sferturi de ton iar intrările succesive ale diverselor instrumente — în ciuda procedeului aleatoric în stilul lui Xenakis și a altor compozitori, de a se lăsa la latitudinea executantului o seamă de libertăți interpretative — au fost, anticipativ, riguros controlate de compozitor. Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a depus un efort lăudabil, redînd lucrarea cu multă claritate și cu o vie participare la actul interpretării. Faptul este cu atît mai relevabil cu cît sarcinile sînt extrem de dificile, fiecare instrumentist avînd de împlinit roluri absolut solistice, ce se cereau urmărite cu o mare atenție. A fost un rol dificil și pentru șeful de orchestră, care a stăpînit însă cu o mînă competentă această pretențioasă execuție, reușind să redea întreaga gamă de efecte, ce păreau uneori imprecații, alteori vaete și valuri tumultuoase, pînă la liniștea de moarte finală. Dar repetăm, nu a fost o descriere a tragediei, ci o evocare foarte subtilă a ei.

Am urmărit apoi *Concertul al doilea pentru pian și orchestră* de Pascal Bentoiu, în care solistul și orchestra cîntă laolaltă, aproape permanent. Sub densitatea mare se deslușește filiația enesciană, Pascal Bentoiu avînd o afinitate deosebită față de lirismul marelui maestru. Modalismul de care face uz compozitorul este ancorat în creația românească. Cantilena lirică apoi ritmica sincopată din prima parte a lucrării au avut în pianista Sofia Cosma o activă și precisă susținătoare, totul exprimînd ca și în Scherzo, o energie juvenilă; partea a treia, scrisă exclusiv pentru pian, i-a dat solistei un prilej, în plus, de afirmare a remarcabilelor ei însușiri: execuție ireproșabilă, o sensibilitate discretă dar profundă, la care s-au alăturat spre sfîrșitul acestei cadențe (așa cum se petrec lucrurile și în primul concert pentru pian și orchestră de Brahms) concert — maestrul Radu Svorișteanu și violoncelistul Gheorghe Moțatu, care au cîntat cu multă căldură. Dirijorul Missona a condus lucrarea cu moderație și cu grija lucrului bine finit iar solista, solicitată de public, a oferit în supliment *Cîntec de leagăn* de Chopin pe care l-a interpretat cu sentimentul nostalgic adecvat.

În încheiere *Simfonia a III-a* „Scoțiana" de Mendelssohn-Bartholdy. Scrisă în urma unei călătorii în Scoția, lucrarea abundă în melodii de mare gingășie — inspirate, probabil, de peisajele și viața cunoscute acolo. Regretatul muzicolog și folclorist Constantin Brăiloiu spunea că „dacă ar fi existat o școală scoțiană, nu ar fi reușit-o mai bine". Limpezimea și soliditatea formei, eleganța și cantabilitatea melodiilor, orchestrația atît de luminoasă și transparentă ne-au fost bine restituite de orchestră la solicitările judicioase ale dirijorului Krzystof Missona.

## Kurt Wöss și Aurelian Octav Popa la Filarmonica „George Enescu"

Filarmonica „George Enescu" a debutat anul acesta, cu un concert de calitate, aflat sub bagheta dirijorului austriac Kurt Wöss și avînd ca solist pe clarinetistul Aurelian Octav Popa.

Trăsătura dominantă a lucrărilor a fost melodicitatea lor. Dirijorul a apărut un clasicizant iubitor al liniei cantabile, pe care a relevat-o cu precădere în programul prezentat. Concertul a fost deschis cu cunoscutele *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* de Max Reger — temă care făcînd parte din *Sonata în la major* i-a prilejuit chiar autorului ei o serie de fermecătoare variații.

De la claritatea cu care a fost expusă inițial originala și atrăgătoarea temă, pînă la polifonia din fuga finală redată atît de distinct, dirijorul a imprimat fiecărei variații, pe rînd, gingășie și grație, expresie energică și tumult cu caracter dramatic, aducînd în final tema într-o plenitudine sonoră apoteotică.

Am urmărit apoi *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Johann Melchior Molter, contemporan cu Bach, unul dintre cei mai prolifici compozitori de muzică instrumentală ai veacului al XVIII-lea. Concertul a dovedit inspirația fecundă a compozitorului și totodată preocuparea sa în tratarea instrumentului solist ca și a orchestrei de coarde acompaniatoare. Desigur, lucrarea este azi, oarecum depășită. Dar ea ne-a prilejuit audierea minunatului artist Aurelian Octav Popa care, întocmai ca în poveste, transformă în aur tot ceea ce încape sub mîna sa. Ne-a impresionat cu totul plăcut cîntul său suav, dulce, deosebit de expresiv în piano, din partea a doua — largo, a concertului și tonul viguros și penetrant din exuberantul final. Aveam să-l ascultăm apoi, pe clarinetistul Popa și în *Preludii de dans pentru clarinet și orchestră* de Lutoslawski. Fruntaș al creației contemporane poloneze, Withold Lutoslawski este un compozitor original, înzestrat cu o fantezie bogată și stăpînind un meșteșug de serioasă formație, în care și-au dat întîlnire o seamă din cuceririle scriiturii muzicale de avangardă. Lucrarea, scrisă cu 15 ani în urmă, este însă cu totul altceva. Compozitorul s-a inspirat din folclorul dansant al patriei sale și *Preludiile* au îndeobște un caracter ritmic, fără însă ca elementele de cantabilitate melodică să lipsească. Totul este scris cu o mare măiestrie și cu o remarcabilă economie de mijloace orchestrale: coarde, harpă, pian și instrumente de percuție. Aurelian Octav Popa a triumfat, ca de regulă, asupra tuturor exigențelor lucrării, cîntînd cu un nerv, o vivacitate ritmică și un colorit de cuceritoare finețe. În același timp solistul exprimă totdeauna — și aici se vădește muzicalitatea — sensurile de adîncime ale pieselor prezentate. Avea să ne ofere în supliment, o bucată de mare bravură, scrisă de Strawinski pe baza creației populare ruse. Artist de clasă mondială, Aurelian Octav Popa are și meritul de a fi extrem de studios. El este promovatorul neobosit al primelor audiții pentru clarinet și subliniem de asemenea că cele trei piese de concert au fost cîntate fără partitură.

În încheierea concertului, *O viață de erou* de Richard Strauss. Este un adevărat roman autobiografic cu avînturile, luptele, adversitățile și triumfurile compozitorului. Ca și în *Simfonia domestica*, Richard Strauss introduce și pe „tovarășa sa de viață". Cuprinzînd idei muzicale uneori simple, alteori mai complexe, acest poem scris cu o măiestrie orchestrală deosebită, este imens. A ocupat toată partea a doua a programului. Astăzi, cînd se scriu simfonii de zece minute, Kurt Wöss s-a aflat la largul său pentru a ne dezvălui pe de-a-ntregul minunatele-i însușiri dirijorale. El cumulează remarcabile potențe native de muzician, cu o vastă experiență de șef de orchestră, dobîndită în fruntea unora dintre cele mai importante formații simfonice din lume.

Sub conducerea sa, Filarmonica George Enescu ne-a apărut ceea ce poate și trebuie să fie totdeauna: un organism artistic de primul ordin. Am deslușit într-adevăr, de data aceasta, un bun acordaj, intrări precise, nuanțe dinamice frumos realizate și o plenitudine sonoră, în momentele culminative, care domina incinta Ateneului. Chiar trebuie să spunem că intensitățile au apărut uneori prea mari în *O viață de erou*, de pildă datorită și faptului că Richard Strauss aduce în joc masa mare a tuturor instrumentelor. Relevăm și contribuția concert-maestrului Kosîghian Varujan care a interpretat rolul său solistic cîntînd cu un ton frumos, cald, în care vibra sensibilitatea sa afirmată ca de regulă cu distincție. Dar calitatea majoră a lui Kurt Wöss — și cu aceasta vom încheia cronica noastră — este aceea de a eșafoda în proporții monumentale unele lucrări care se pretează la o asemenea prezentare — fapt vădit cu prisosință în poemul straussian...

## Corul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de D. D. Botez

Concertul corului Filarmonicii „George Enescu", sub conducerea dirijorului și profesorului Dumitru Botez s-a distins în primul rînd prin programul său care a cuprins muzică preclasică și totodată muzica românească a unor compozitori con-

temporani. Dirijorul Botez este un spirit în necontenită mișcare. Cunoscător, în adîncime, al muzicii corale preclasice, nu pregetă să cerceteze mai departe și să descopere lucrări încă necîntate la noi ale marilor madrigaliști, pe care le prezintă apoi în concerte publice.

Am ascultat astfel madrigale ca *Fugind, treceam păduri* de Hans Leo Hassler, acest maestru german din a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Format la școala italiană, Hassler și-a păstrat totuși personalitatea, puternica sa originalitate. Am apreciat ca un element deosebit al interpretării, cîntul finisat, nuanțat, în piano și chipul în care vocile se fugăreau cu artă.

În primă audiție a fost prezentat madrigalul *Ce grea e despărțirea* de Monteverdi. Compozitorul a practicat îndelung stilul polifonic în această formă madrigalescă profană, înainte de a aborda stilul monodic și a deveni adevăratul creator al operei. Interesantă scriere muzicală a acestui madrigal și, fără îndoială, îndrăzneață pentru acea epocă. Finalul a sunat plin, cu sonorități ca de orgă. Alte madrigale în primă audiție au fost *I vaghi fiori* de Palestrina — inegalabilul polifonist al muzicii italiene și *Vita della mia vita* de Vincenzo Rufo apreciat maestru, la rîndul său, al școlii polifonice italiene din a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Lucrări fără mari dificultăți de scriere, ele au fost redate cu mult elan, cu o articulație silabică vie, dar nu totdeauna inteligibilă.

Dirijorul Dumitru Botez a lăsat pentru încheierea primei părți a programului fuga corală din cantata *Anul se sfîrșește* de Bach, lucrare desfășurată de cor cu multă amploare laolaltă cu orga. A fost mînuită de organistul Josef Gerstenengst cu măiestrie și cu discreție pentru ca sonoritatea ei bogată să nu împieteze asupra masei vocale. Finalul a apărut impunător.

Întreaga parte a doua a programului a fost consacrată exclusiv muzicii românești. Dumitru Capoianu a tălmăcit în imagini corale patru miniaturi poetice ale lui Victor Ion Popa: *Casa moțească, Casa cu tablă; Casă în Săliște* și *Casa oșană,* din ciclul *Cîntecul lutului.* Este o scriitură corală modulantă, îndrăzneață, cu unele alunecări tonale interesante, o muzică plină de pitoresc și culoare.

În *Cîntecul fulgilor de zăpadă* pe versuri de Mariana Dumitrescu, Paul Jelescu realizează, folosind o tehnică vocală originală, o piesă la trei voci. Linia melodică expusă de cor pe acompaniamentul pianului se mișcă printre anumite figurații ostinato cu caracter staccato — de asemenea, ale corului. Piesa, în spiritul creației populare este deosebit de sugestivă.

O vizită la mînăstirea Cozia, unde se află mormîntul lui Mircea cel Bătrîn, i-a prilejuit lui Nicolae Lungu un poem pentru cor de bărbați în care, pe un text personal, preamărește figura legendară a marelui voievod. Textul a fost recitat de Nicolae Gafton care l-a psalmodiat în stilul cerut. La sfîrșit, conținutul poemului apare actualizat, adus la zilele noastre. Piesa, cam lungă, are un caracter eroic.

Dirijorul Dumitru Botez a acordat o atenție deosebită compozitorilor din Cluj și Tg. Mureș. Abil polifonist s-a dovedit, odată mai mult, Max Eisicovitz în *De voi muri* pe versuri de Emil Isac și *Vin țigăncile la crîng* pe versuri de Topîrceanu, o muzică însuflețită și optimistă.

Am prețuit în mod deosebit corul în stil bizantin intitulat *Arhaisme* de Sigismund Toduță. Pasajul în care vocile bărbătești intonează melodia iar cele feminine aceeași melodie dar în valori de trei ori mai mari a fost interpretat cu simț artistic. Compozitorul reușește să creeze o atmosferă de reculegere.

Liviu Comes a fost prezent cu două cîntece populare pentru cor de bărbați: *Somnu-mi-i și pic de somn* — cu caracter realmente ...suporific și vivacele *Haide fată să te joc* în care am recunoscut pozitiva influență a jocurilor bănățene — în particular al *Anei Lugojanei.*

Un cîntec viguros, mișcat și antrenant, foarte indicat pentru echipele corale de amatori *Dor și iară dor* a scris și Constantin Romașcanu.

Lungul program, dirijat de maestrul Botez cu o pătrunzătoare cunoaștere a tuturor tîlcurilor muzicale, cu tact și cu o pilduitoare pondere, s-a încheiat cu *Cinci madrigale* de Zoltan Aladar, pe versuri de Diosszilagyi Ibolya, în care am recunoscut tinerețe, prospețime și o bună cunoaștere a stilului polifonic.

## Recitalul pianistei Liana Șerbescu

Pianista Liana Șerbescu s-a prezentat într-un recital Schumann-Debussy foarte bine pregătită. Acest lucru se cuvine subliniat cu atît mai mult cu cît lucrările erau de o exigență deosebită: o *Novelettă* și *Carnavalul* de *Schumann* apoi *12 Studii de Debussy.*

După *Noveletta no. 1 în fa major* a urmat lunga serie a „micilor scene pe patru note" intitulate *Carnaval.* Aceste minunate scene dansante cu ritmurile lor caracteristice nu se demodează. Se ascultă și azi cu mult interes, plac datorită poeziei lor specific schumanniene. Sub acest raport, al poeziei, am apreciat îndeosebi *Eusebiu, Florestan, Chopin, Promenada,* redate cu pătrunderea farmecului lor inefabil.

În *Valsul german* tempo-ul se cerea, poate mai acuzat, iar în *Marșul* final au fost unele momente ce se cuveneau redate mai ferm. (Unele scurte pasaje, au apărut, pe alocuri, mîngîiate...) În tot cazul este relevabilă stăpînirea tehnică de care a dat dovadă interpreta. Calitățile pianistice ale Lianei Șerbescu ar fi fost mai valorificate, dacă de-a lungul execuției nu s-ar fi făcut simțită o anumită probă în desfășurarea acestor scene. Deseori a creat atmosfera necesară dar a și spulberat-o tocmai prin acea cursă neobosită căreia i s-a aplicat aproape permanent, ca și cînd ar fi vrut să termine cît mai repede recitalul. Mai mult

lest, mai multă contenență nu vor fi decît în avantajul viitoarelor sale interpretări.

Nu am putea îndeajuns releva partea a doua a recitalului: cele *12 studii de Debussy*. Se cade să ne oprim puțin. Debussy a urmărit să ofere „O mie de maniere — după propria-i expresie — de a trata pe pianiști așa cum merită... Nu este totdeauna foarte amuzant, dar este uneori foarte ingenios". Fapt este că marele *Claude de France* a concentrat în aceste studii cele mai dificile procedee armonice, ritmice și, de asemenea, pianistice. Fiecare studiu a fost rezervat unei anumite dificultăți care reclamă spre a fi învinsă o aplicativitate tehnică cu totul specială. Liana Șerbescu a trecut cu brio această înaltă probă de virtuozitate și este cu atît mai de admirat cu cît autorul nu a dat nici o indicație pentru digitații. Execuția celor *12 studii* rareori întîlnită în sălile de concert — a fost o indiscutabilă izbîndă a Lianei Șerbescu și, odată cu ea, a artei noastre interpretative. Și aici însă, trebuie făcută observația că prezentarea lor a fost făcută „dintr-o răsuflare". Există anumite imponderabile, care contează foarte mult în interpretarea muzicii. O fracțiune de secundă de concentrare, de reticență de gîndire, are o mare valoare psihologică într-o audiție. La toate acestea trebuie să reflecteze Liana Șerbescu, pentru a nu da impresia că toată munca sa artistică este ca o comandă specială de care vrea să se debaraseze cît mai repede...

În tot cazul însă un fapt esențial rămîne: pianista se află azi, datorită muncii sale dîrze, la un nivel artistic mai înalt pe care sîntem convinși că încă îl va mai depăși.

## Cornelia Bronzetti și Victoria Ștefănescu într-un recital de sonate românești

Un recital de sonate românești reprezintă o lăudabilă acțiune de promovare a creației compozitorilor noștri în domeniul muzicii de cameră. Ambele interprete, cu participarea egală la prezentarea lucrărilor, s-au pregătit cu multă seriozitate ca la un adevărat examen de maturitate și dacă Sala Mică a Palatului nu a fost, cu regret, prea populată, în schimb recitalul s-a bucurat de prezența muzicienilor profesioniști și a iubitorilor luminați de artă. Ne-am reîntîlnit cu *Sonatina pentru pian și vioară* de Dinu Lipatti — lucrare care anunța de timpuriu — lăsînd la o parte unele stîngăcii explicabile — (a fost scrisă la nici 16 ani!) pe marele artist de mai tîrziu. Cele două partenere au redat cu fluență, completîndu-se reciproc, discursul muzical din prima parte, în care rezonanțele muzicii enesciene se fac adesea simțite și cu o notă de duioșie lirismul din partea mediană a lucrării. Foarte românesc și inspirat deseori din muzica lăutărească, a apărut finalul, cîntat cu caracter de divertisment. A fost cîntat sprințar și fără efort.

Scrisă cît se poate de violonistic, *Sonata pentru vioară și pian* de Wilhelm Berger respiră în prima parte multă distincție, o anumită noblețe a sentimentului. Datorită colaborării exemplare, interpretele s-au completat reciproc cu succes, redînd cu brio și acele schimbări de tempo și de caracter ce dau mișcării mult farmec. Partea a doua, Larghetto, este un cîntec de mare interiorizare și de largă respirație. Dacă el pornește din inimă, nu e mai puțin adevărat însă că este și bine gîndit iar melodiile cantabile au fost redate cu o simțire gingașă. Am aflat tonul violonistei Bronzetti mult mai ferm, mai bine nuanțat; el a cîștigat în căldură, în expresivitate iar vibrato-ul a apărut diferențiat, în raport cu exigențele de interpretare. În Allegro giocoso final, alert, am apreciat trăsătura de arcuș sigură a violonistei și în egală măsură grația și gingășia pianistei Victoria Ștefănescu. Ambele s-au întrebuințat să evidențieze temele lucrării care, revenind, îi conferă un caracter, putem spune, ciclic.

Exigențe deosebite a pus în fața interpretelor și *Sonata* de Dumitru Bughici. Se cuvine menționată în primul rînd puritatea cu care violonista a redat dublele coarde cu care debutează lucrarea, dar mai ales dramatismul, uneori ușor sumbru al acelui Moderato inițial. O izbîndă a compozitorului o constituie, neîndoios, seria variațiilor din partea a III-a, Passacaglia, construită cu măiestrie, peste care se suprapun, în continuare,

temele prezentate anterior și care au fost redate simplu, elegant și convingător. Lucrarea s-ar preta la o tratare simfonică — o piesă pentru solist și orchestră — ceea ce îi sugerăm compozitorului.

Recitalul s-a încheiat cu *Sonatina pentru vioară și pian* de Mihai Moldovan. În generația tinerilor compozitori, Mihai Moldovan s-a afirmat cu talent într-o seamă de lucrări de muzică simfonică: *Vitralii* (piesă premiată de Uniunea Compozitorilor), *Texturi;* a scris de asemenea un cvartet de coarde, *Rituale,* o suită pentru soprană și orchestră, *Șase stări de nuanțe* pe versuri populare culese de Blaga etc. *Sonatina* este o piesă concisă, care participă atît la scriitura serială cît și la cea modală. Căutător de forme de expresie noi, tînărul compozitor a realizat o muzică aerată, cu pauze care au elocința lor, cu efecte de culoare sugestive și atrăgătoare. Vioara solo se desfășoară, pe suprafețe mari, după care cuvîntul îl are pianul. Compozitorul dă atenție sunetului diferențiat cu subtilitate. Lucrările sale le așteptăm totdeauna cu interes.

Dar în jurul unui asemenea recital atît de important pentru muzica noastră de cameră se cuvine făcută mai multă publicitate. Elevii, studenții, amatorii de muzică, nu vor avea decît de cîștigat.

## Festivalul liceelor muzicale

Cele circa patruzeci licee muzicale — aceste anticamere ale Conservatoarelor noastre — au fost prezente, cu peste 1.000 de elevi, la Festivalul cu caracter republican desfășurat vreme de aproape o săptămînă în Capitală. Subliniind entuziasmul participanților și rîvna cu care s-au pregătit pentru această competiție vom releva în primul rînd valoarea unor formații mari care au dovedit însușiri artistice deosebite. Astfel, orchestra simfonică a Liceului de muzică din Cluj a interpretat cu măiestria unei formații mature exigenta *Uvertură tragică* de George Enescu. În *Concertul pentru coarde* de Paul Constantinescu, orchestra liceului din Oradea s-a afirmat, la rîndu-i ca o formație de calitate, iar corul de copii din Timișoara a redat cu multă gingășie și precizie două cîntece de Liviu Comes.

Cu deplin succes a cîntat de asemenea și corul de muzică de cameră din Sibiu.

Festivalul a prilejuit reîntîlnirea cu unele tinere talente afirmate mai de mult cu un succes deosebit. Se cuvine menționată în primul rînd Ilinca Dumitrescu, din clasa XI-a a Liceului de muzică no. 1, din București care în *Poloneză-Fantezie* de Chopin, a vădit o sensibilitate ascuțită și profundă iar în *Toccata* de Paul Constantinescu o virtuozitate de frumoasă clasă. Tînăra pianistă diferențiază judicios stilurile și e de remarcat că seriozitatea pregătirii tehnice și a concepției sale interpretative merge mînă în mînă cu un subtil sentiment poetic. Interpreta a fost distinsă cu Premiul I.

Tot premiul I a cucerit și tînărul Lupu Șerban de la același liceu, al cărui recital dat nu de mult la Ateneu, ne-a prilejuit în coloanele Contemporanului o cronică întreagă.

Un prim premiu au obținut și dotatul violonist Paul Florian de la Timișoara și Dan Atanasiu din Galați.

Sînt relevabile două certe talente care aplicîndu-se mai departe cu sîrguință studiului, vor face să se vorbească despre ele: violoncelistul Mirel Iancovici de la Liceul no. 2 din București și Erika Kreutzer de la Tg. Mureș. Ambii au fost distinși cu premiul special al juriului.

Alte elemente promițătoare distinse cu premii sînt: Tudor Dumitrescu (premiul I) și Vlad Conta (premiul II) de la Liceul de muzică din Capitală, cornistul Szabo Geza din Cluj.

Foarte bine s-au prezentat de asemenea și școlile de coregrafie din București și Cluj, prin elevii care au interpretat fragmente din baletele clasice (*Giselle, Pasărea albastră* etc.) și românești *(Oltenească)* ș.a.

N-am avea posibilitatea să cuprindem în rîndurile de față tot ceea ce s-a perindat ca talente în cadrul Festivalului școlilor de muzică. Stăruie în mintea noastră o seamă de elemente valoroase care vor avea prilejul să se afirme în scurt timp cu tot succesul meritat, chiar dacă nu au figurat încă printre premianții pe care nu i-am citat, de altfel, în întregime. Ne-au impresionat plăcut între altele, ca să dăm un exemplu, pianistele ieșene Lucia Popa, Rodica Epelbaum și îndeosebi Vanda Brauner. (Aceasta din urmă a cîntat celebra piesă *Dansul piticilor* cu multă finețe și cu o tehnică sigură). Din rîndul „nepremiaților" se vor ridica, sîntem convinși, noi elemente care vor face cinste școlilor lor. Faptul cel mai pozitiv rămîne emulația pe care Festivalul a reușit să o genereze în rîndul tineretului din școlile de muzică — tot atîtea promisiuni frumoase de viitor.

Pe marginea acestui Festival avem de făcut și unele sugestii de ordin mai general, care, credem, ar putea aduce îmbunătățiri condițiilor de desfășurare. Piesele încredințate elevilor spre studiere ar trebui să fie proporționate mai judicios, ca greutate, în raport cu capacitatea lor de execuție și înțelegere, de interpretare a acestora. Iată de exemplu orchestra simfonică din Iași a fost descalificată pe considerentul că formația era completată cu doi studenți de la Conservator. Măsura este justă, fără îndoială. Ne întrebăm totuși dacă această clauză a fost prevăzută din vreme? Ar fi de dorit ca elevii soliști să fie selecționați și anunțați cu mult înaintea Festivalului, spre a se putea prepara în condiții optime.

Sala Conservatorului „Ciprian Porumbescu" este excelentă. Totuși desfășurarea Festivalului într-o incintă mai mare ar da posibilitatea ca un număr cît mai mare de elevi să poată asista la această manifestare de interes republican.

## Ansamblul de Stat de cîntece și jocuri din Tîrgu Mureș

Formație artistică de proporții mari, Ansamblul, cunoscut pentru activitatea sa rodnică, popularizează folclorul muzical și dansant, precum și anumite datini specific ardelenești. La răstimpuri, înfățișează realizările sale și în Capitală. Spectacolul prezentat în sala U.G.S.R. a vădit preocupările, munca, nivelul artistic la care s-a ajuns. Relevăm ca o notă generală a spectacolului pregătirea minuțioasă a corurilor ca și a dansatorilor, sobrietatea manifestărilor și eliminarea, într-o largă măsură, a convenționalului.

Poemul coregrafic din Sălaj a înmănunchiat armonios dansuri originale, din regiunea transilvăneană de nord, culese cu mult sîrg de coregraful Domokos Istvan. Flăcăii purtînd deasupra capului bastoane, au dansat cu pași apăsați, marcînd viguros jocul. Intrînd, fetele se prind cu flăcăii, perechi, perechi. Dansul lor cîștigă în exuberanță devenind, în final, frenetic — expresie a vitalității populare.

Melodii din Banat *(Sorocul)*, o doină din Năsăud, un cîntec din Bihor etc. au fost redate cu o voce clară și cu multă viață în litera și spiritul lor specific, de tînăra Maria Precup, păstrătoare a tradiției interpretative populare, iar Ioan Ianoși a cîntat la rîndul său cu multă însuflețire, cu o voce penetrantă și foarte justă o seamă de alte cîntece românești.

O suită de cîntece populare maghiare a fost prezentată de corul Ansamblului. Disciplina, omogenitatea pe partide și de ansamblu, cîntul nuanțat cu grijă, ne-au impresionat plăcut. Corul este, în fond, nucleul în jurul căruia s-a dezvoltat întreaga formație care a căpătat astăzi o amploare deosebită. După un duet de cîntece ciangăiești interpretate de Szöllösi Erzsébet și Korestély László, am urmărit *Colinda de pe Mureș*, un feeric montaj muzical-coregrafic în care au fost prezentate colinde românești regionale. Ca și în celelalte regiuni ale țării apar colindătorii, cîntecele lor de feciorelnică puritate, cunoscutele jocuri Capra, Turca, ș.a. Decorul figurează de data aceasta și ferestrele iluminate, turturii de gheață, etc. etc. Ambianța este foarte sugestivă, atmosfera creată, e de circumstanță.

O interesantă suită de jocuri românești am aflat în *Rapsodia Vrînceană*. Dansurile flăcăilor și ale fetelor, uneori în cercuri concentrice, sînt pline de vioiciune și cu totul originale. Portul fetelor, splendid, somptuos, a apărut fără încărcătură și fără stridențe. Jocul cu batistele fluturînde este foarte atrăgător. Propriu zis nu este o suită de dansuri circumscrisă la regiunea menționată, aria de răspîndire a acestora fiind în realitate mult mai largă.

S-au bucurat de un succes deosebit cîntecele populare maghiare prelucrate de Béla Bartók în interpretarea de mare vivacitate și picanterie a cîntăreței Toth Erzsébet. Însușirile corului, muzicalitatea sa, cîntul foarte nuanțat, caracterul organic al interpretării s-au evidențiat în *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu, piesă corală vestită (ca și *Răsunet din Crișana, Răsunetul Timișului*) în care celulele melodice de obîrșie populară sînt dezvoltate cu o mare măiestrie, armonizate cu simplitate atrăgătoare. A fost rechemat în repetate rînduri cîntărețul Balogh Dénes care a prezentat diferite cîntece maghiare cu o forță și am-

ploare, cu o justeţe a intonaţiei şi claritate a dicţiunii demne de relevat.

Spectacolul încheiat cu *Seară la şezătoare* constînd dintr-o seamă de obiceiuri şi datini populare din timpul carnavalului, a dovedit alte valoroase potenţe interpretative ale Ansamblului de cîntece şi jocuri din Tîrgul Mureş care este bine îndrumat, bine orientat. Orchestra, cuprinzînd îndeosebi instrumente de coarde, cîţiva suflători şi nelipsitul ţambal a acompaniat cu corectitudine, sub conducerea dirijorilor Szarvady Gyula, Hubbes Walter şi Fejér Elemér.

Colaborarea unor cunoscuţi compozitori ca Tudor Jarda, Zoltan Aladar, Csiky Boldizsar, Gyaefas Sandor, Birtalan Josef, ş.a. s-a dovedit fructuoasă.

Aşteptăm totdeauna cu interes acest Ansamblu artistic de calitate, care ne va prezenta, în viitor, desigur, şi alte aspecte ale bogatului folclor ardelenesc.

**J.-V. PANDELESCU**

## Debuturi

Sala „Studio" a Filarmonicii „George Enescu" din Capitală este pusă cu generozitate în slujba tinerelor talente din întreaga ţară, aflate la primul lor recital public. Joi 18 decembrie 1969, un public numeros a urmărit cu viu interes evoluţia solistică a pianistului Nicolae Licareţ şi a mezzosopranei Micaela Mărăcineanu.

Component al cvintetului „Concertino", acompaniator dotat cu multă sensibilitate, pianistul Nicolae Licareţ a dovedit în lucrări de Mozart, Beethoven, Debussy şi C. Silvestri, că este posesorul unor certe date stilistice, stăpînind instrumentul cu o tehnică cizelată, suplă, redînd nenumărate pagini într-o viziune lirică, tinerească. Aceste calităţi la care am putea adăuga o clară logică a frazării ca şi grija pentru rigoarea construcţiei, le-a etalat în special în „Estampes" de Debussy şi „Baccanală" de Constantin Silvestri.

Elevă a apreciatei cîntăreţe şi profesoare Emilia Petrescu, mezzo-soprana Micaela Mărăcineanu, într-un interesant program de arii şi lieduri de A. Scarlatti, Händel, Mozart, Schumann, R. Strauss, D. Gheciu şi Felicia Donceanu, a demonstrat posibilităţi vocale şi de muzicalitate care îndreptăţesc speranţa de a o considera ca o cîntăreaţă cu resurse deosebite în cadrul colectivului de solişti ai Operei Române, unde a fost de curînd promovată. O prezenţă scenică din cele mai agreabile, ca şi bunul gust al interpretării vocale şi actoriceşti, sînt atribute ce merită a fi notate ca date ce întregesc această convingere.

Mergînd pe drumul înţelegerii cît mai profunde a lucrărilor abordate, a lărgirii repertoriului cu piese aparţinînd cît mai multor stiluri componistice, dezvoltîndu-şi continuu şi sistematic talentul şi tehnica interpretativă, le întrezărim ambilor solişti, un viitor promiţător.

**C. RĂSVAN**

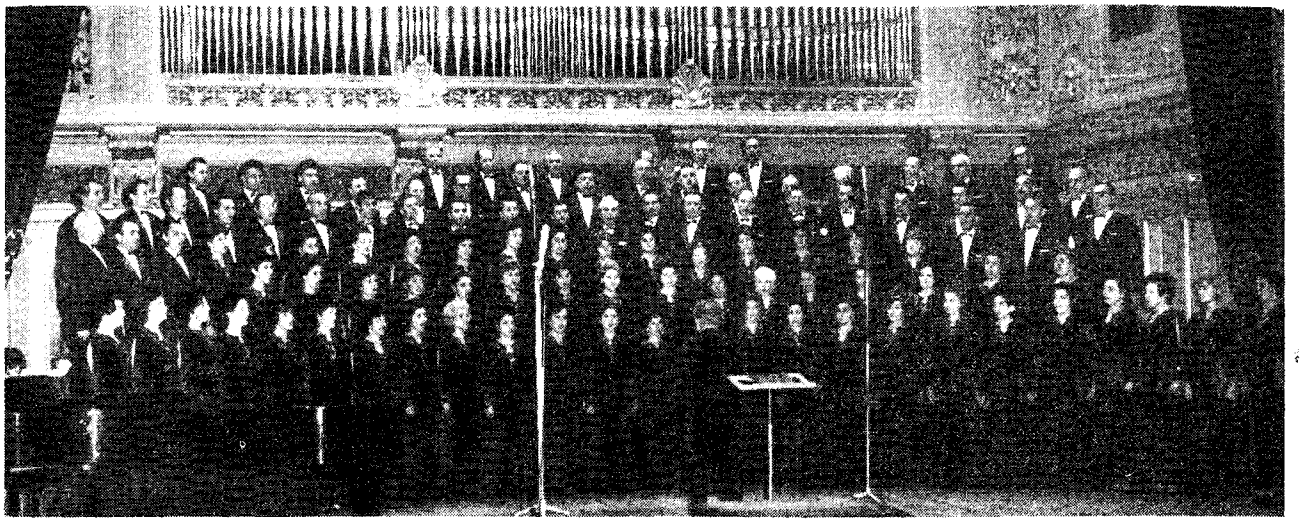
## Concert de prime audiţii

Consiliul central al U.G.S.R. prin resortul de specialitate îşi face prezenţa activă nu numai în concursurile pe ţară şi judeţene, festivalurile organizate periodic, ci şi în spectacole variate menite prin exemplul lor a ridica pe o treaptă din ce în ce mai înaltă mişcarea artistică de amatori. Concertul prezentare de prime audiţii de muzică corală şi uşoară românească din 27 decembrie 1969 constituie unul din exemplele cele mai grăitoare în acest sens.

Cele aproape 40 de lucrări interpretate de formaţii şi grupuri artistice variate, unele mult apreciate de public, au arătat stadiul actual al

creațiilor noastre în cele două genuri, precum și nivelul artistic al ansamblurilor, care le-au dat viață, prezentîndu-le. Corul ansamblului artistic al U.G.S.R., dirijat de Nicolae Ciobanu, căruia i-a revenit prezentarea celor mai multe piese din program, a dat glas cu sensibilitate și convingere lucrărilor : *Partidul e a țării-înțelepciune* de Constantin Romașcanu, *Cu inima de flăcări plină* de Emil Lerescu, *Lumini pe Mureș* de Teodor Bratu, *Surîs de aur* de Ion Nicorescu, *Să-i fim dragi Republicii* de Ion Alexandrescu, *Cîntec țării* de Costică Andrei, *Cu glasul țării mele* de Gheorghe Carp, *Na, păcatul ce văzui* de Costache M. Palade. D. Stancu, *Dorule de ce-mi ții calea* de Ștefan Andronic (prezentate de Grupul vocal al Sindicatului Consiliului Popular al județului Ilfov, dirijat de Emil Marango).

În partea a doua a programului, Orchestra de muzică ușoară a Consiliului Central al U.G.S.R. dirijată de Nicolae Cocoș a prezentat cu concursul unor valoroși solișți aparținînd unor sindicate din provincie, ca : Rodica Vonica, Mariana Seciu, Adriana Bărbulescu, Rosina Cambos, George Soicescu ș.a. lucrări de Elly Roman, Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, Temistocle Popa, Vasile Veselovski, Florentin Delmar, Ion Cristinoiu, Ni-



colae Cocoș. O impresie deosebită a lăsat piesa *O singură zi de război* de Alexandru Mandi, care manifestă tendința consecventă a autorului de a îmbogăți genul cu lucrări cu un conținut actual.

Prin varietatea stilurilor și a mijloacelor de expresie folosite s-au impus atenției piesele: *Du-te bade și te culcă* de Florin Comișel, *Mărie, Mărie* de Doru Popovici, *Floarea dorului* de Gheorghe Dumitrescu, *Cîntăm a țării tînără grădină* de D. D. Botez, (interpretate de Corul Sindicatelor din Municipiul București dirijat de D. D. Botez), *Inimi de lumină* de Mircea Neagu, *Cîntecul bușuiocului* de Constantin Arvinte (prezentate de corurile reunite ale sindicatelor uzinelor „Republica" și „23 August", conduse de Vasile Dogaru). Alte piese s-au evidențiat prin fantezia inspirației, tratarea sugestivă a folclorului cît și prin diversitatea formațiilor: *Vin Neicuță la izvor* și *Te văzui aseară-n poartă* de George Derițeanu, *Zboară trenul* de Zaharia Popescu (executate de Corul de cameră al Ministerului Transporturilor, dirijat de Zaharia Popescu), *Trei cîntece de dor* de D.

Concertul, care s-a bucurat de un mare interes din partea publicului avizat, a arătat tendința generală a celor mai mulți autori de a îmbogăți genul, de a părăsi șabloanele mult folosite și învechite în special în muzica ușoară.

Încununată de succes, această manifestare de difuzare și interpretare a muzicii corale și ușoare românești, reprezintă un veritabil stimulent în mișcarea artistică de amatori, ce își face din ce în ce mai mult simțită prezența în viața noastră muzicală.

**SILVIAN GEORGESCU**

## Concerte şi recitaluri la Conservatorul bucureştean

Reprezentat fie prin formaţii instrumentale, ca orchestra de studenţi *Academica* sau ansamblul de coarde „Camerata", fie prin formaţii corale ca binecunoscutul *Madrigal,* fie prin numele singulare ale cîtorva solişti, remarcaţi la diverse concursuri, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti şi-a cîştigat, datorită seriozităţii cu care pregăteşte din punct de vedere profesional manifestările artistice ale studenţilor, o reputaţie deja consacrată. Săptămînal sînt programate audiţii interne sub formă de concerte, recitaluri sau spectacole de operă în cadrul cărora talentul viitorilor muzicieni este supus examenului public.

Cum ajută aceste audiţii la definirea personalităţii interpreţilor? Întrebarea noastră converge, în ultimă instanţă scopului cu care sînt alcătuite programele respective şi care explică unilateralitatea ca şi lacunele prezente în formaţia multor interpreţi. O carenţă mărturisită şi cu alte prilejuri a programelor respective este absenţa quasitotală a lucrărilor de muzică contemporană. Dacă pînă în stagiunea trecută apăreau cu regularitate piese de George Enescu sau Paul Constantinescu, în actuala stagiune lucrările celor mai reprezentativi compozitori români sînt ignorate.

Preferinţele studenţilor se îndreaptă, cel mai adesea, spre muzica preclasică în a cărei redare corectă construită pe stilul epocii, se reflectă calităţile unui studiu individual atent, conform tuturor rigurozităţilor didactice. Dintre compozitori, J. S. Bach este cel ale cărui lucrări ilustrează frecvent predispoziţiile tinerilor interpreţi.

Acompaniată de Orchestra de coarde „Camerata" pianista *Ruxandra Anastasescu* a cîntat în cadrul unui „Concert de muzică veche" *Concertul în fa minor* de Bach. Ţesătura suplă cu sincope discrete şi fine ornamentaţii a părţii a doua „Largo" s-a împletit graţios pe fundalul spicatto-ului intonat de corzi. Presto-ul final, susţinut în ritm vioi, bine sincronizat, a fost partea cea mai reuşită a concertului.

Cu acelaşi acompaniament, violonistul *Octavian Raţiu* a interpretat *Concertul în si bemol major* din ciclul *„La Stravaganza"* de A. Vivaldi, impresionînd în dialogul dintre violina solo şi vioara a doua, dialog punctat uşor şi cu multă acurateţe de către bas, prin sonoritatea echilibrată a compartimentelor. Unele deficienţe de decalaj ritmic între instrumente, trecute prea repede cu vederea, au stricat, într-o măsură, arhitectura lucrării.

Odată cu *Stabat Mater* pentru solişti, cor şi orchestră de *G. M. Clari,* am avut revelaţia unei audiţii dintre cele mai elevate. Cvartetul format din soprana Paulina Ciocmarean, mezzosoprana Olga Rotaru, tenorul Lucian Kozak şi basul Gh. Crăsnaru, omogen structurat pe voci îndelung exersate s-a impus şi prin ţinuta sa scenică. Soprana, cuceritoare prin vocea caldă şi frumos timbrată şi basul, pătrunzător şi bogat în armonice, au susţinut cu intensă trăire liniile melodice extreme ale partiturii.

Orchestra vădeşte, la fiecc evoluţie, noi valenţe, apropiindu-se tot mai mult de nivelul unei formaţii de clasă. Sunetul îngrijit, faptul că fiecare măsură e lucrată cu atenţie şi că timidele acorduri de pianissimo răzbat într-un unison perfect sînt calităţi care detaşează net formaţia. Dirijorul, prof. *Dumitru Pop* îmbinînd armonios teoria cu practica la pupitru îşi conduce ansamblul cu siguranţă, fără a abuza de o gestică spectaculoasă.

Inegalităţile observate în interpretarea partiturilor lui Bach, devin evident supărătoare atunci cînd sînt neglijate normele stilistice specifice epocii. O asemenea impresie ne-a produs interpretarea lipsită de aprofundare a sensurilor muzicii lui

Bach, pe care clarinetistul *Ion Mihăiescu* a oferit-o Sonatei a V-a.

Mai convingător în *Suita populară spaniolă de Manuel de Falla* decît în *Suita a II-a* de Bach, violoncelistul *Vasile Țugui* mînuiește arcușul cu o tehnică echilibrată, respectînd cromatica vie a lucrării căreia îi imprimă, în plus, multă sensibilitate.

Tripticul lui Claude Debussy: Pagode, Insula veseliei și Grădini sub ploaie, a fost interpretat de pianista Ileana Mustață cu dezinvoltură dar fără acea nuanță inefabilă ce dă viață muzicii compozitorului francez.

În ciclul unui „Concert de concerte", clarinetistul *Ștefan Korodi*, interpretînd *Concertul în la major* de W. A. Mozart a dovedit calitățile unui bun instrumentist dintre care nelipsite sînt cele de îndemînare tehnică în mînuirea instrumentului.

Alegîndu-și una dintre cele mai dificile piese din literatura muzicală *Concertul în re major pentru vioară și orchestră de Brahms, Radu Iancovici*, în permanență timorat (poate din cauza lipsei de amploare a sunetului), a oferit o interpretare cam plată, corectă, dar fără nuanțe ale tonului.

Pianista *Florența Barbalat* a încheiat spectacolul cu *Concertul în la minor de Grieg* în a cărui transpunere muzicală a făcut dovada unor surse inepuizabile de procedee tehnice și stilistice. Subliniată frumos, linia melodică din Adagio, visătoare, cu ecouri ale folclorului norvegian s-a înfiripat într-un autentic stil poetic.

**GH. P. ANGELESCU**

## Prof. Victor Iusceanu la 60 de ani

În urmă cu douăzeci și cinci de ani, la primul curs de dirijat coral — inițiat de Consiliul Central al Sindicatelor pentru tinerii instructori ai formațiilor da amatori — cunoșteam un om, cam între două vîrste, care cu pricepere și entuziasm, preda primele noțiuni de teorie și solfegiu celor care trebuiau să mobilizeze prin cîntece, brigăzile de reconstrucție ale României eliberate. Anii au trecut. L-am revăzut pe Victor Iusceanu în calitate de dirijor al ansamblului C.F.R. Giulești (1947—1950). L-am reîntîlnit la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" ca profesor universitar, educînd multe generații de viitori dascăli de muzică. Am parcurs cu interes tratatele sale de teorie-solfegiu, de moduri și game, sau traducerea tratatului de armonie a lui Rimski-Korsakov, cercetîndu-le deopotrivă cu minuțiozitatea celui ce profesează muzica. L-am aflat în permanență la conducerea treburilor comisiei Institutului pentru Perfecționarea Cadrelor Didactice, în acordarea gradelor și distincțiilor profesorilor de muzică. Și, în fine, recent, o acțiune lăudabilă a Comitetului pentru Cultură și Artă a municipiului Brașov, care a organizat — în cadrul *Colocviilor Brașovene* — „Ziua Victor Iusceanu", a permis o mai bună cunoaștere a activității multilaterale a acestui muzician, ca și a cîtorva dintre creațiile sale.

În cadrul concertului orchestrei simfonice a Filarmonicii „Gh. Dima", dirijată de Mircea Lucescu, s-au putut audia și cele trei tablouri simfonice, lucrare cu care Victor Iusceanu a obținut cu cîțiva ani în urmă un binemeritat premiu al Uniunii compozitorilor. Paleta orchestrală relevă bogăție de culori, iar armonia învestmîntează potrivit discursul melodic, care, fără „căutări", este sincer și cu o apartenență clară melodiei populare românești.

Victor Iusceanu este și autorul a două operete: „Harță Răzășul" și „Piatra din casă", după Alecsandri. Ele constituie o încercare meritorie de a readuce pe scenă vodevilul românesc, atît de tradițional teatrului nostru liric. Iar pasiunea interpretativă depusă de mai mulți cunoscuți artiști ai operetei bucureștene, împreună cu cîțiva studenți merituoși ai claselor de canto, pentru punerea în scenă a acesor lucrări, demonstrează că ele ar merita — poate — și un alt lăcaș care să le pună în valoare decît doar acela al Studioului Conservatorului Ciprian Porumbescu.

În anul care a trecut, Conservatorul din Leningrad a impus ca una din *temele obligatorii pentru obținerea diplomei de muzicolog*, tratatul „Moduri și game". Recunoașterea lucrărilor didactice elaborate de Victor Iusceanu, atestă încă odată

valoarea muzicologiei noastre și se înscrie pe drumul deschis de George Breazul.

De la cîntecul de mase și pînă la genul simfonic, de la instruirea dirijorilor amatori și pînă la scrierea tratatelor universitare, iată activitatea multiplă a profesorului Victor Iusceanu.

CLAUDIU NEGULESCU

## Prima sesiune științifică a Liceului de muzică nr. 1

Aniversarea a două decenii de la înființarea Liceului de muzică nr. 1 din București, a prilejuit organizarea unei suite de manifestări artistice care au culminat cu un concert festiv, susținut de către orchestra simfonică alcătuită din cadre didactice și foști elevi ai școlii, unii dintre ei instrumentiști și soliști de prestigiu. Concertul a avut loc în Studioul Radioteleviziunii Române sub bagheta dirijorului Emanoil Elenescu, care, cu ani în urmă, a pus bazele catedrei de orchestră în cadrul liceului. Au fost interpretate lucrări de Enescu, Mozart, Wagner, Franck. Interpretînd *Variațiunile simfonice* de César Franck prof. Viorica Marinescu-Hegel a dovedit certe calități solistice, luciditate, temperament și trăire a partiturii. De asemenea, în *Simfonia concertantă* de Mozart, cvartetul suflătorilor soliști (Constantin Ungureanu — clarinet, Mihai Elena — oboi, Miltiade Nenoiu — fagot, Nicolae Lipoczi — corn) a dobîndit frumoase sonorități de ansamblu, ca de altfel întregul aparat orchestral, stăpînit cu competență de Em. Elenescu.

O sesiune științifică de comunicări a încheiat suita tuturor manifestărilor. Prima de acest gen, organizată de către un colectiv format din profesorii: Elisabeta Ciomu, Maria Barbu, Valeria Anton, A. G. Mihăilescu, Fl. Dellatola, A. Dismacek, sub îndrumarea profesoarei Elisabeta Suciu, sesiunea a evidențiat în primul rînd, un înalt nivel profesional, pasiune pentru cercetare, în toate referatele prezentate oglindindu-se pregnant diversitatea aspectelor legate de activitatea liceului de muzică, în cadrul relației elev-profesor, în conlucrarea armonioasă a acestora pentru șlefuirea însușirilor naturale ale micilor muzicieni. Seria referatelor a fost deschisă cu două interesante comunicări, în care a fost abordată problema raportului dintre respectarea textului muzical și aportul creator al interpretului (prof. Ana Pitiș și prof. Ioana Minei), ca și unele aspecte ale pianisticii contemporane (prof. Florino Dellatola), aceasta fiind însoțită de exemplificări muzicale. Au mai fost abordate, de asemenea, cîteva din problemele pedagogiei contemporane (prof. Viorica Platon) ca și altele legate de studiul viorii (prof. Dan Cumpătă și prof. Petre Munteanu). Două referate alcătuite într-o notă originală, cu multe aspecte inedite, au fost susținute de prof. Pavel Tornea, în legătură cu spinoasa problemă a acordajului instrumentelor de suflat și prof. Alex. Ghiul Mihăilescu tratînd despre o fundamentare științifică a cîntului la vioară. Însfîrșit, alte două referate dezbătînd tema: „modernizarea învățămîntului în liceele de muzică" (prof. Elisabeta Suciu) și respectiv în clasele I—IV în școlile de cultură generală (prof. Ana Motora-Ionescu), au încheiat lucrările primei sesiuni științifice de comunicări organizată de Liceul de muzică Nr. 1 din Capitală.

La capătul a două decenii de activitate — așa cum de altfel, sublinia directorul liceului, prof. Nicolae Nicolescu, în cuvîntul de închidere a lucrărilor Sesiunii — „liceul de muzică Nr. 1, ajuns la vîrsta „adolescenței" efervescente, se prezintă cu un bilanț valoros și cu serioase perspective de viitor".

R. C.

# DIN ȚARĂ

După un „val" de operete, Opera Maghiară de Stat din Cluj, se pare că se îndreaptă și spre lucrări care pot satisface gusturile mai rafinate ale spectatorilor: „Mantaua" de Puccini, „Ora Spaniolă" de Ravel, dar mai ales montarea în premieră pe țară a operei „Portretul" (Il Ritratto) de compozitorul italian contemporan Salvatore Allegra, se constituie în momente deosebite în acțiunea educativă a acestui teatru de operă.

Salvatore Allegra face parte din acei compozitori contemporani care reușesc să păstreze creator în țesătura muzicii, elementele tradiționale, lucru care face ca genul operei să continue a fi genul muzical de mare popularitate. Predilecția pentru genul operei l-a dus pe compozitor la crearea mai multor lucrări muzical dramatice. Operele „Ave Maria", „Doctor fără voie" după

## „Portretul" de Salvatore Allegra la Opera maghiară din Cluj

comedia lui Molière, opera într-un act „I Viadanti" sau lucrarea în trei acte „Romulus" pe un libret de Emidio Mucci s-au jucat cu succes pe scenele teatrelor de operă din Milano, Florența, Torino, Roma sau Kassel (R.F.G.).

Opera „Portretul" pe un libret propriu după romanul „Portretul lui Jennie" de Robert Nathan, prilejuiește compozitorului o transpunere lirică a romanului, scenele cu caracter fantastic (acțiuni în vis) aducînd un substanțial contrast în dramaturgia opului. Eroii principali, Jennie și pictorul Eben Adams, sînt plasați într-o acțiune ce destăinuie o minunată „poveste de dragoste". Am-

bianța plăcută, nobilă și novatoare a subiectului este interesant țesută pe un recitativ cantabil cu profunde afinități de melodica cîntecelor lirice italienești, comentariul orchestral, frumos colorat, chiar dacă nu întotdeauna original (se aude coloritul timbral de tipul Mascagni, Puccini), reușește să participe cu resurse proprii în dramaturgia operei.

Regizorul Alexandru Sinberger, prin montarea operei „Portretul" își face cunoscută intuiția sa fină și subtilă pentru cunoașterea și înțelegerea genului modern de operă. Fantezia scenotehnică, este interesant corelată de logica acțiunilor. Reușind să pătrundă adînc psihologia personajelor, Alexandru Sinberger leagă cu mult firesc scenele, elementul convențional al spectacolului rămînînd doar în limbajul genului.

Pornind de la o înțelegere adecvată a textului muzical, dirijorul Harry Bela imprimă interpreților o stare de spirit proprie unei exprimări degajate, caracterul oarecum melodramatic al scenelor, nu a fost deloc impulsionat de o interpretare dulceagă; pulsul muzicii a avut noblețea rafinamentului intelectualizat, capabil să sensibilizeze profund imaginația și receptivitatea auditorului. Același lucru se poate spune și pentru scenografia lui Silviu Bogdan, coloritul decorului relevînd cu prisosință suflul novator al muzicii.

Desigur că succesul spectacolului se datorește în cea mai mare parte sopranei Iulia Tozser care în rolul Jenniei a realizat o adevărată creație muzical-dramatică. Prin Iulia Tozser Opera Maghiară de Stat din Cluj are o interpretă de o înaltă clasă, fapt recunoscut deja și peste granițe.

În alte roluri au mai jucat tenorul Saday Ieza (pictorul Eben) mezzosoprana Laszlo Eva (Gospodina) Kovacs Atilla (Arne, prietenul lui Eben) și Laszlo Gero (vocea interioară a lui Eben).

**EMILIAN DRAGEA**

## „Luceafărul de ziuă" de Tudor Jarda la Ansamblul de cîntece și dansuri „Maramureșul" din Baia Mare

Deschiderea noii stagiuni a Ansamblului de cîntece și dansuri „Maramureșul" din Baia Mare a marcat totodată un eveniment în creația noastră muzical-coregrafică. Spectacolul cu *Luceafărul de ziuă*, o fericită împletire între muzică, gestică și poezie, are valoarea unui autentic spectacol românesc.

Arta populară maramureșeană, caracterizată prin lirismul său cald, viu și echilibrat, printr-o vitalitate nedezmințită de-a lungul vremurilor, a furnizat și continuă să furnizeze numeroase teme și surse de inspirație pentru cele mai diverse domenii ale artei (literatură, artă plastică, muzică, dans). O privire asupra repertoriului din ultimii ani a Ansamblului băimărean de cîntece și dansuri e în măsură să ne edifice pe deplin asupra atenției acordate valorificării zaurului folcloric local. Necesitatea unui specta nou, de ținută, care să încununeze eforturile pînă acum și să permită în același timp valori carea în cel mai înalt grad a potențialului artis de care dispune în prezent acest colectiv, se in nea ca o cerință firească. Iar frumusețea temati și poetică a legendei oșenești „Irinca și Om Nopții", pornită din cel mai autentic izvor, nu i-a putut lăsa indiferenți pe cei doi autori ai libretului — Isidor Rîpă și Iosif Capocean — care au știut întotdeauna să se aplece asupra unor astfel de comori cu respect și pioșenie pentru a le descifra și reda implicațiile artistice-filozofice. O muzică ce se remarcă prin măiestria transfigurării folclorului, semnată de compozitorul clujean Tudor Jarda, alături de o coregrafie bazată pe simbol și nuanțe, aparținînd maestrului Petre Bodeuț au dat măsura și strălucirea cuvenită unor vechi tradiții românești. Scenografia de bun gust, realizarea muzical-orchestrală și dorința de afirmare a unui colectiv tînăr, au constituit tot atîtea elemente valoroase care au concurat la această realizare.

Poemul muzical-coregrafic „Luceafărul de ziuă" face dovada grijii pentru păstrarea și reliefarea autenticului. Spectacolul urmează matca originală cu cele două lumi — a luminii și a întunericului — care se confruntă într-o încleștare dramatică, cu izbînda, nu fără sacrificii însă, a binelui asupra răului.

Prin cadrul pastoral în care se desfășoară, legenda ne duce cu gîndul la Miorița, și mai ales la acea variantă a ei care se mai păstrează încă în părțile locului, la Brebi — adevărat monument de artă populară. Alegerea Irincuței ca păstoriță, momentul solemn al înmînării tulnicului — supremul semn de încredere al obștei — ne transpune în acea îndepărtată vreme a matriarhatului. Sentimentul morții, privit ca o integrare în natura veșnică și nu ca un moment de lamentare urcă și el în timp, de la dacii liberi, stăpînii de odinioară a acestor străvechi pămînturi românești. Refuzul Irincăi la ademenirile omului nopții deghizat în Făt-Frumos vorbește despre demnitatea dintotdeauna a oamenilor acestor locuri, iar supliciul la care este supusă aduce ceva din dramatismul tragediilor antice. Jertfele aduse de lumea nopții, nu sînt decît un moment dureros, fără putința de a urma cursul normal al vieții. Tulnicul — simbol al muncii și vieții — trece din generație în generație.

La polul opus se află lumea întunericului, populată de spirite vrăjmașe omului — furi, Spiritul Grotei (sălașul întunericului îl constituie o grotă), Fata Pădurii care răpește copiii din leagăne — peste care domină despotic Omul Nopții

supranumit Luceafărul negru. O lume a răului și cruzimii, care în cele din urmă este înfrîntă prin forța unită a oamenilor (chemarea Irincăi se adresează tuturor împrejurimilor: „Zîniți certezeni / Zîniți negreșteni / Si voi neoisenari / Cu bote și pari / Zîniți de pe Hute...“). Din această încleștare, din jertfa adusă pe altarul luminii, Luceafărul de ziuă se ridică biruitor.

Inspirată din motive specifice Oașului și Maramureșului, muzica lui Tudor Jarda, funcțional adaptată, convinge prin dezvoltarea unei atmosfere autentice. Se insistă mai ales pe exploatarea formelor ritmice cunoscute, a elementelor melodice simple, concentrate, unele extrase din melodii de largă circulație în această zonă. Citatul direct se împletește cu prelucrarea măiestrită, motivele populare prinzînd o nouă viață. Corul, ocupînd rolul de comentator, ca în tragediile antice, vine să sublinieze și mai mult dramatismul acțiunii. Reținem în mod deosebit bocetul în surdină al femeilor cărora le-au fost răpiți copiii.

În dubla sa calitate, de regizor și maestru coregraf, Petre Bodeuț reușește să recreeze în „Luceafărul de ziuă“ o eră arhaică cu mijloace moderne, păstrînd în același timp atmosfera de legendă autentică. Concepută cu convingerea descifrării unui limbaj aparte, creat de-a lungul veacurilor, prin care poporul nostru își manifestă experiențele de viață, filozofie, modul de a trăi, gîndurile și sentimentele, coregrafia lui Petre Bodeuț vine să ateste existența unui stil național de dans, ridicat la nivelul exigențelor moderne, idee căreia de fapt i s-a dedicat. Desenul său coregrafic apare simplu, în sensul cel mai nobil al cuvîntului, lipsit de ornamentații inutile, plin de sensuri. Dansul românesc autentic ia locul baletului și al piruetelor. Reține atenția în mod deosebit acea înălțătoare invocație a soarelui, aspiratie pe verticală, idila atingînd purități brâncușiene.

Scenografia lui Teodor Dan vine să completeze inspirat atmosfera de legendă a spectacolului.

Colectivul Ansamblului băimărean, obișnuit mai mult cu dansul popular propriu-zis, a constituit o revelație prin felul în care a înțeles, s-a atașat ideii și a știut să se autodepășească. Se impun atenției Magda Ziman (Irinca), plutind ca un vis, în unele momente cu acel licăr de zîmbet melancolic prevestind parcă finalul, precum și Emil Udrea (Griga), Paulina Chirilă (vrăjitoarea), Mioara Borlan (Fata pădurii), Nicolae Orbulescu (Omul Nopții), Octavian Miclăuș (Spiritul Grotei), Valer Boșca (corifeul).

O remarcă aparte se cuvine conducerii muzicale (Liviu Borlan).

**ȘTEFAN BELLU**

## „Cerbul de Aur“ '70

În istoria Festivalurilor și Concursurilor naționale și internaționale de muzică ușoară, „Cerbul de Aur“ ocupă un loc de frunte nu numai prin valoarea sa, ci și prin faptul, aproape unic, că a reușit să se impună — ca atare — de la prima sa Ediție.

Este suficient să amintesc că renumitul Festival de muzică ușoară de la San Remo a debutat modest în 1951 pentru ca abea în 1958 să obțină un prestigiu internațional, datorat, între altele, și celebrului șlagăr al cantautorului Domenico Modugno „Nel blu di pinto di blu“ (Volare).

„Cerbul de Aur“ a consacrat pe plan internațional și cîteva succese ale creației de muzică ușoară românească (Nu mai plînge Baby de Elly Roman, Ploaia și noi de V. Vasilache jr., Nici o lacrimă de I. Cristinoiu, Of, inimioară de E. Deda).

Iată de ce, succesul primelor două manifestări de la Brașov — 1968—1969 — acordă celei de a III-a Ediții a acestei competiții internaționale încrederea justificată a unei depline reușite.

Prilej de întrecere între concurenții — interpreți de muzică ușoară — reprezentînd Radio-

Angela Similea

Dorin Anastasiu

televiziunile a aproximativ 24 de țări — acest eveniment artistic atrage și o serie de „consacrați", de „vedete" ale genului care în cadrul unor recitaluri vor demonstra măiestria artei lor interpretative.

La încheierea Festivalului Brașov 1970, revista noastră va publica un amplu material asupra tuturor participanților la competiție.

Avantcronica de față se limitează la prezentarea concurenților țării noastre precum și a cîtorva mari interpreți „Hors concours".

Din lotul tot mai bogat de competiționari — pregătiți cu minuțiozitate și dăruire de profesorii „cursului de perfecționare" al C.S.C.A., ai secției de muzică ușoară din cadrul Școlii Populare de Artă din Capitală, și ai Televiziunii — în fază de ultimă finisare — juriul a hotărît să rețină pentru concursul de anul acesta pe următorii tineri soliști, reprezentanți ai țării noastre:

DORIN ANASTASIU. S-a născut la Craiova la 6 iulie 1943. A absolvit Facultatea de Instalații din cadrul Institutului de Construcții București. Explicația pregătirii sale artistice — actor — dansator — instrumentist, rezultă din studiile artistice pe care le-a parcurs pînă în momentul de față: 3 ani Școala de Coregrafie din București, 5 ani Școala Populară de Artă din București (teatru cu prof. Cornelia Mănescu și muzică ușoară cu prof. Florica Orăscu), 1 an la cursul de perfecționare al C.S.C.A. După o serie de apariții în cadrul mișcării artistice de amatori, Dorin Anastasiu debutează la Radio în 1967 cu melodia „Ploaia și noi" de V. Vasilache jr. în cadrul emisiunii „Estrada duminicală". Iar în același an la Televiziune cu melodia „Nu uita" de Gérard. Participă la Festivalul cîntecului pentru tineret de la Soci-U.R.S.S. — prilejuind obținerea premiului II melodiei „Chemarea vieții" de George Grigoriu în interpretarea sa. În 1969, obține premiul I pentru interpretare la Festivalul și Concursul Național de creație și interpretare Mamaia, interpretînd melodiile „Plop înfrînt" de Florin Bogardo și „Merçi Becaud" de Al. Mandy.

Debutează la Teatrul de Revistă și Comedie Ion Vasilescu (1968) în spectacolul „De la Bach la Tom Jones", sub conducerea muzicală a lui Edmond Deda. Apare de asemenea în spectacolele-concert *Festival la Palat, București-Variété* și *Adam și Eva la Revistă* ale aceluiași teatru.

Discul-medalion „Dorin Anastasiu" editat de Electrecord cuprinde melodiile: „Plop înfrînt", „Merçi Becaud", „Astă seară fără lacrimi" (de Aurel Giroveanu) și „Bibelouri mici de Saxa" de Richard Stein. În repertoriul radiofonic Dorin a înscris pînă acum melodiile „Floarea ce nu moare" de Robert Flavian, „Tu mă poți schimba" și „Atît de aproape" de Aurel Giroveanu, „Un acoperiș" de Florin Bogardo, „Concertul vieții", „Aici" și „Sînt vinovat" de E. Deda, „De ce nu crezi că te iubesc" de Andrei Prosteanu, „Păpușa automată" de Camelia Dăscălescu.

Apariție suavă, de o puritate ilustrată cu prisosință în melodia „Bibelouri de Saxa" a lui Richard Stein, Dorin Anastasiu este prin excelență interpretul ideal al șansonetei românești.

ANGELA SIMILEA, născută în iulie 1946, apare la 18 ani pe scena unei case de cultură din Capitală. În 1968 obține premiul I pe orașul București și premiul III pe țară la cel de-al IX-lea Festival al artiștilor amatori din Republica Socialistă România, iar în luna decembrie a aceluiași an, obține marele premiu al orașului București la Concursul tînărului interpret de muzică ușoară, cu melodia „Așa ești tu" de George Grigoriu. Televiziunea îi prilejuește debutul în cadrul emisiunii „Emoții în premieră", iar la Radio înregistrează melodia „Spune iubite" de George Grigoriu.

Ca și Dorin Anastasiu, Angela Similea este în prezent eleva secției de muzică ușoară a Școlii Populare de Artă din Capitală și a Cursului de perfecționare al C.S.C.A. (clasa prof. Orăscu).

Un glas bine timbrat, o apariție fermecătoare, un stil amintind uneori de Gigliola Cinquetti. Iată în cîteva cuvinte unele caracteristici ale tinerei interprete Angela Similea.

Dintre vedetele „hors-concours" amintim pe RAFAEL. Tînărul interpret care a cucerit în patru ani întreaga lume a muzicii ușoare, posesorul unei voci ample cu un ambitus impresionant, farmecă publicul prin dramatismul și sinceritatea interpretării.

Rafael este unul dintre puținii posesori ai unui glas bun, care reușesc să renunțe la tentația demonstrației vocale, subordonînd vocea unei interpretări cu puternic răsunet emoțional. Deținător al „Discului de Aur", cu melodia „Dor straniu", Rafael a lansat cunoscutele șlagăre: „Vis nestins", „În noapte", „Colombina", „Grădinarul" etc.

MARIE LAFORÊT. A devenit cunoscută publicului nostru ca actriță de cinema alături de Charles Aznavour în filmul „Șoarecele din America". N-a fost de altfel singura ei peliculă; se mai pot cita: „Plein soleil", „Saint-Tropez Blues", „Léviathan", „Les amours célèbres", „A cause d'une femme" și „La Fille aux yeux d'or".

Într-adevăr, scriind despre Marie Laforêt, un cronicar francez afirma printre altele: „S-a spus că Marie Laforêt este mai întîi o privire. Acești ochi sînt într-adevăr dintre aceia pe care nu-i uiți, dar e tot atît de adevărat că o viață de artist nu constă numai din privire".

„Este evident prin urmare, că nu s-ar fi vorbit despre Marie Laforêt, nici despre filmele sau discurile sale, dacă fascinanta ei privire n-ar fi fost însoțită de numeroase și indiscutabile calități artistice.

Pe numele său adevărat Maïté Doumenade, Marie Laforêt, s-a prezentat la un Concurs de comedie, organizat de actorul și regizorul Raymond Rouleau, dînd replica sorei sale care participa la acea competiție. Sorții au căzut însă pe dînsa și René Clément îi oferă rolul principal feminin din filmul „Plein Soleil" avînd ca partener pe Alain Delon.

Farmecul ei străbate nemijlocit rampa, se transmite prin undele „radio" sau „tele" atunci cînd

Marie Laforêt cîntă vechile balade, şansonete sau cîntecele de muzică uşoară contemporană acompaniindu-se uneori la chitară.

Toate capătă în interpretarea ei o personalitate aparte; un cîntec obişnuit pare altul, deşi notele nu s-au schimbat de fel, datorită unei stranii poezii, totuşi, puternic ancorată în realitate.

Succesul de interpretă vocală al Mariei Laforêt a început să apară o dată cu lansarea melodiei „Viens sur la Montagne" care are un puternic conţinut folcloric menţinut în limitele unei melancolii nesfîrşite. Guy Erisman, cronicarul revistei „Musica disques" scria despre această melodie în interpretarea Mariei Laforêt: „Acesta este personajul pe care l-a creat prin propria ei legendă, plin de frumuseţe, fascinant, purtînd în el în mod paradoxal propria lui negaţie. Soarele care îi luminează privirea nu inspiră deloc nici veselie, nici linişte sufletească dar e plin totuşi de poezie amintindu-ne poate de Verlaine".

Printre celelalte creaţii ale Mariei Laforêt se află melodiile intitulate: „Un amour qui s'est éteint", „Les Noces de Campagne", „L'amour qui sera demain" etc.

S-a născut la 13 ianuarie 1938 la Cairo. Urmează Facultatea de drept din Paris din anul 1958 — cursul seral. Ca şi Gilbert Bécaud — care a debutat ca pianist devenind mai apoi compozitor şi interpret — Richard Anthony a început să cînte la saxofon-tenor în diverse formaţii studenţeşti.

Suprapunînd — din proprie iniţiativă, pe un negativ de orchestră — succesul lui Paul Anka *„You are my Destiny"*, este angajat pentru o serie de înregistrări de casa de discuri „Pathé-Marconi". Totuşi primele două discuri trec neobservate, cu excepţia melodiei *„La rue de coeurs perdus"*. *„Nouvelle vague"* — al treia disc îi aduce celebritatea, iar în repertoriul său piesele gen *rock* ocupă un loc aparte. Renunţînd la imitarea lui Johnny Haliday, Richard Antony îşi găseşte propriul său drum, propriul său stil, propria-i personalitate.

Cu un nou repertoriu obţine un mare succes: *„Let's Twist Again"*, *„C'est ma fête"*, *„Écoute dans le vent"* care culminează cu *„J'attends siffler le train"*, cu care obţine *Discul de aur,* în urma celor un milion şi jumătate de exemplare vîndute.

După doi ani de turnee în străinătate (Europa şi cele două Americi, între 1965—1966), Richard Anthony reia seria succeselor cu adaptarea franceză *„Fille sauvage"* după cunoscuta melodie *„Ruby Tuesday"* lansată de formaţia „Rolling Stones".

Alte melodii *„Hello Pussycat"*, *„Lundi, lundi"*, *„Dix ans""*, *„Aranguez, mon amour"*, *„À présent tu peux t'en aller"*, *„Donne-moi une chance"* au rotunjit recent suma discurilor sale la cifra impresionantă de 10.000.000.

Particularităţi ale stilului său? Voce caldă, convingătoare, expresie sinceră, simplă, lipsită de artificii inutile, ritm inepuizabil, iată cîteva caracteristici ale celebrului cîntăreţ francez de muzică uşoară Richard Anthony.

**EDMOND DEDA**

DISCURI • DISCURI • DISCURI • DISCURI

## Discuri Electrecord, seria JAZZ

Problematica jazz-ului şi-a lărgit simţitor sfera de cuprindere, prin afirmarea, în ultimele decenii, a unui *context european al genului.* Mai mult decît sensibilitatea şi mesajul vitalităţii unui popor, jazz-ul a devenit un *limbaj* capabil să accepte şi să includă între limitele sale, elemente de stil şi expresie proprii şi altor sorginte decît cea iniţial-generatoare. Demne a fi luate în consideraţie, realizări ale muzicienilor francezi, polonezi, cehi, austrieci, sovietici, nordici, atestă preocupări angajate şi intenţii valide de a încetăţeni o experienţă preluată în sens constructiv, expansibil, pornindu-se de la date esenţiale. Ne bucură să constatăm că şi în România, arta jazz-ului a evoluat spre definirea unui profil, a unei personalităţi distincte, în contextul european; o serie de exponenţi promovează deja, cu aplomb, virtuţile acestei forme de manifestare muzicală în condiţiile evaluării conştiente a realizărilor şi limitelor fenomenului „jazz", a propriilor disponibilităţi interioare.

Vizînd o mai largă audienţă a contribuţiei româneşti în acest domeniu, Casa de discuri „Electrecord" a iniţiat editarea „SERIEI JAZZ", imprimarea pe disc constituind — după cum este ştiut — cel mai adecvat auxiliu de vehiculare şi de conservare al evidenţelor acestui compartiment artistic.

Unul dintre cei mai de seamă compozitori ai jazz-ului românesc este Richard Oschanitzky. În primul rînd orchestrator, prin vocaţie şi experienţă, Oschanitzky controlează în fiecare moment şi circumscrie viziunii unificatoare, de ansamblu, elementele de

construcție a edificiului muzical. Două dintre primele discuri ale amintitei serii, discuri pe care le semnează în calitatea de șef de formație, orchestrator, instrumentist și compozitor, reprezintă realizări ce rezistă confruntării cu imprimări similare de calitate de peste hotare. Acompaniată de formația Richard Oschanitzky, solista germană Brigitte Petry își evidențiază (în cadrul discului nr. 2) virtuțile vocale și fantezia improvizatorică, vizibil influențate de stilul celebrelor cîntărețe de culoare Ella Fitzgerald și Dakota Staton. Paleta de orchestrator a lui Oschanitzky apare aici pusă în valoare, în deosebi în piesele "Fly me to the moon" (reține atenția dialogul contrapunctat dintre voce și pian, constituit pe modelul imitațiilor secvențate) și "Take five" (preluare, în viziunea orchestrală mai amplă, a cunoscutei creații în măsura de cinci pătrimi a lui Paul Desmond). Cît privește celălalt disc, el urmărește a familiariza pe ascultător cu sonoritatea și universul de trăiri propriu genului BOSSA-NOVA — gen originar din Brazilia — a cărui influență asupra muzicii ușoare și de jazz pare a fi considerabilă. Sînt alăturate pe acest disc cîteva creații reprezentative ale genului, datorate lui Carlos Antonio Jobim și Roberto Menescal, ca și patru izbutite bossa-nova românești: „Lamento" de Constantin Anghelescu; „Lîngă tine" de Alexandru Imre; „Noi doi" și „Un vis" de Richard Oschanitzky. Autor al aranjamentelor tuturor acestor piese, Oschanitzky reușește să afle întotdeauna cea mai potrivită formulă de îmbinare a timbrelor orchestrei; o îndemînare deosebită vădește și în tratarea compartimentului corzilor, instrumente mai puțin utilizate în jazz. Din țesătura armonică și orchestrală transpare atmosfera de lirism reținut, ambianța de tulburătoare intimitate, atît de caracteristică genului brazilian, citat mai sus.

Referindu-ne la concepția pianistică a lui Oschanitzky, să arătăm că ea vizează conturarea unor fraze lungi cu caracter discursiv, de un profil melodic sinuos, supus continuelor schimbări de direcție, ce aduc nota de imprevizibil și inedit a caligrafiei sale sonore. Partitura flautului — instrument nelipsit sonorității bossa-novei tradiționale — este susținută în cazul de față de Titus Munteanu instrumentist ce se remarcă prin acuratețea și căldura tonului.

Urmărind să demonstreze multiplele disponibilități expresive ale unei formații camerale de jazz, să dovedească faptul că jazz-ul viază mai ales în interpretarea micilor grupuri instrumentale, *discul nr. 4* reunește o serie de trio-uri compuse din pian, bass și baterie.

Johnny Răducanu, unul dintre cei mai înzestrați contrabasiști ai noștri de jazz, figurează ca personaj comun tuturor trio-urilor, evoluînd solistic într-o sumă de variațiuni și improvizații pe teme preluate din repertoriul jazzistic curent. Susținut de o tehnică bine studiată și de trăirea efectivă a actului interpretativ Johnny Răducanu împrumută tonului instrumentului său, căldura unei voci umane, penetranță și forță de convingere a timbrului, virtuozitate și suplețe.

În completarea ansamblurilor de trei instrumente mai apar — alături de colegii lor, deja cunoscuți, tînărul pianist Marius Popp și trei bateriști Vasile Ganea, Ion Bohîlțea și Dumitru Mănăilă, instrumentiști pe care aceste înregistrări îi consacră și îi reține pentru memoria muzicii noastre de jazz.

Următorul *disc nr. 5* se impune atenției în primul rînd prin valoarea sa de document: el fixează în timp, momentul memorabil al întîlnirii remarcabilului pianist austriac Friedrich Gulda — oaspete al Festivalului „GEORGE ENESCU" — cu un grup de jazzmeni români; fiind vorba de un „jam-session", actul interpretării colective este susținut în acest caz fără repetiții și preparative, ci deschis tuturor posibilităților de improvizație individuală și comună. Această modalitate de acordare expresă a trăsăturilor temperamentale și stilistice proprii unor interpreți care nu au mai cîntat împreună, reprezintă, fără îndoială, forma de care profesiunea de jazz-man capătă sensul ei cel mai prețios, angajînd în maximă măsură efortul, fantezia și spontaneitatea interpretului.

*„Discul nr. 6"* — reprezintă rodul colaborării între pianistul italian Guido Manusardi și un grup de instrumentiști români. Cele cinci creații proprii ale pianistului au darul să facă cunoscute auditoriilor mai puțin avizați, unele dintre trăsăturile definitorii ale stilului de avangardă, așa numitul „FREE JAZZ" — jazz-ul liber, cel care oferă interpreților maximum de libertate în alegerea datelor evoluției solistice și tinde, totodată, să repună în drepturi unul dintre elementele primordiale ale acestei arte: improvizația colectivă.

Al *7-lea disc* al seriei, ultimul apărut pînă la data elaborării acestor rînduri, este consacrat orchestrei de jazz a Universității din Illinois care a evoluat cu timp în urmă pe scenele noastre. Un veritabil Big-Band, această orchestră — cotată printre cele mai reprezentative azi în Statele Unite — oferă ascultătorului o serie de ipostaze expresive evoluate, ce demonstrează nu numai calitatea excepțională a orchestrațiilor, dar și resursele remarcabile ale instrumentiștilor (dirijați de John Garvey) în concretizarea sonoră a unor deosebite rafinamente de stil.

Prin ținuta și semnificațiile sale „SERIA JAZZ" de discuri Electrorecord se remarcă și se recomandă atît ca valoare în sine, cît și ca obiect de colecție; mai mult, ea constituie un prețios auxiliar de cunoaștere și promovare peste hotare a unor realizări de netăgăduit ale jazz-ului românesc.

**FLORIAN LUNGU**

## Constantin Brăiloiu Opere vol. II

Aşadar necesitatea, pretutindeni resimţită pentru opera muzicologică a lui Constantin Brăiloiu, îşi află răspunsul binevenit şi la timp: opera lui completă, în două limbi, apare acum consecvent, volum cu volum. E drept, însă, într-un ritm cam lent, judecînd după intervalul de timp dintre întîiul şi al doilea volum. Firesc, pentru noi este o mîndrie faptul că ecourile în etnomuzicologie sînt vii; dar avem şi obligaţia unei griji mai mari pentru anumite condiţii ale apariţiei.

Răspunzînd la unele observaţii cu privire la întîiul volum, prefaţa la cel de al doilea este mai la obiect, criteriul de grupare al studiilor pe probleme sugerînd şi implicînd, chiar, acest lucru.

Volumul cuprinde lucrări de primă importanţă: *Folclor muzical; Muzicologie şi Etnomuzicologie azi; Etnomuzicologia. II. Studiu intern; Viaţa anterioară; Reflexiuni asupra creaţiei muzicale colective; Lărgirea sensibilităţii muzicale faţă de muzicile folclorice şi atra-occidentale.*

Este vorba deci tocmai de acele studii care constituie o contribuţie hotărîtoare a savantului român la închegarea şi delimitarea etnomuzicologiei, la clarificarea problemelor ei de bază — metoda şi mai ales obiectul definit pentru prima dată ferm, ca fiind „creaţia colectivă".

Prefaţa profesoarei Emilia Comişel conduce de data aceasta cu mînă sigură, pe un fir conducător unic, pe cei ce studiază cartea, prin meandrele atît de dese ale dezvoltării, autodefinirii şi afirmării definitive a ştiinţei creaţiei muzicale populare. Cum importanţa acestor lucrări depăşeşte cu mult obiectul lor propriu zis, acesta avînd legături nemijlocite cu problemele gîndirii muzicale în general — de la limbaj pînă la teoria frumosului muzical — cu „însuş sîngele vieţii muzicii" cum spune chiar Brăiloiu, aprecierea cu care începe prefaţa nu este de loc exagerată: „În adevăr, în literatura de specialitate nu cunoaştem nici o lucrare atît de amplă şi completă, consacrată teoriei generale a etnomuzicologiei..." Se trece la cîteva necesare aprecieri în legătură cu metoda de cercetare — „experimentală" prin definiţie — şi cu finalitatea cercetărilor — „esenţial umanistă" — apoi la cîteva argumente din autoritate: Ernest Ansermet, Samuel Baud Bauvy, Bartók, Lajos Vargjas, Benjamin Suchoff, Jacques Chailley ş.a. Comentarea propriu-zisă a celor şase studii cuprinse în volum are, în mod vizibil, un voit caracter didactic, cu scopul de a introduce pe cititor în problematica, în esenţa gîndirii savantului. Totuşi, aşa cum se va vedea mai jos, din acest punct de vedere sînt necesare, credem, anumite completări, mai ales cu privire la valoarea şi importanţa covîrşitoare a ideilor sale pentru gîndirea de azi în estetică, pentru drumul creaţiei muzicale însăşi.

Cum se ştie, Brăiloiu nu are nicăieri o expunere sistematică, completă, a problemelor etnomuzicologiei. Studiul *Folclor muzical*, care este într-adevăr o asemenea expunere, a apărut întîia oară în 1948, iar lucrări ulterioare amplifică mult faptele, cunoştinţele şi demonstraţia teoriei sale generale a procesului creaţiei populare. Acest mod de descoperire ştiinţifică, în etape succesive, este posibil în sfera unor anumite discipline, mai ales cînd cercetătorul este, ca Brăiloiu, nu numai un riguros om de ştiinţă ci şi un intuitiv, un vizionar. Tocmai de aceea, o dată cu lumina puternică aruncată asupra fenomenelor creaţiei populare, el ne-a lăsat, fără intenţie, şi această pilduitoare imagine a muncii sale de savant, imagine a înălţării treaptă cu treaptă spre tăriile unei ştiinţe din cele mai complexe, care nici nu era încă definită, şi avînd ca pregătire doar o instrucţie muzicală; instrucţie aleasă, desigur, dar foarte departe de etnomuzicologie. Boeria sa de viţă nu l-a împiedicat să vadă departe şi, prin ştiinţă, să ne devanseze pe mulţi dintre noi în sfera limpede a patriotismului şi a internaţionalismului în ştiinţă. Prefeţele primelor două volume ale operelor au subliniat aceste idei şi valoarea lor. Credem însă că aci se mai poate vorbi.

Închegînd şi amplificînd în mai multe etape teoria creaţiei colective a poporului, fiecare din studiile sale aruncă lumini înainte, spre trepte următoare ale cunoaşterii procesului respectiv. O situaţie paradoxală din acest punct de vedere pare să fie cunoscutul studiu „Viaţa muzicală a unui sat..." Cercetarea, materialul de fapte folclorice, statisticile etc. sînt din perioada interbelică a cercetărilor sociologice conduse de Dimitrie Gusti (satul Drăguş). Dar demonstrarea, pe bază de metodă sociologică riguroasă a unor aspecte ale teoriei creaţiei colective, este ulterioară, constituie obiectul acestei ultime lucrări, de sociologie muzicală.

Prin demonstrandum-ul ei lucrarea este deci un ultim stadiu, cel mai interesant, al gîndirii savantului, şi căruia i-ar fi urmat, desigur, altele. Amintim, de asemenea, că aici, în acest studiu, sînt şi prea interesantele fapte relatate de Brăiloiu în „Muzicologie şi etnomuzicologie azi", cu privire la un moment revelator al procesului creaţiei colective, surprins de el: legătura, cel mai adesea insezisabilă, dintre elementul istoric, al faptelor reale şi, cel atemporal, al mitului, căruia acestea i-au dat naştere. Este încă un motiv pentru care credem că „Viaţa muzicală a unui sat..." şi-ar fi avut locul în volumul al doilea al operelor.

Rezultatele cercetărilor lui Brăiloiu reprezintă un punct de vedere foarte înaintat, net progresist, în ştiinţă. Umanistica contemporană, antropologia filozofică au, în opera lui, multe fapte şi idei cu care acestea îşi vor clădi teoriile lor noi, mai dinamice. Căci demonstrarea convingătoare a acestei magnifice idei, a primordialităţii culturii muzicale orale, a rolului ei de izvor permanent al muzicii savante şi a universalităţii elementelor ei de bază, morfologice şi semantico-muzicale, dovedesc nu numai existenţa legităţilor fundamentale ale artei muzicii în întregul ei, ci şi unitatea spirituală originară a omenirii.

Trebuie să notăm că în această teorie generală a folclorului există la Brăiloiu, adesea, prea ascuţite opoziţii, nedialectice, mai ales între esenţa muzicii savante şi aceea a muzicii populare. Desigur, în dezvoltarea mai departe a teoriei — dacă ar mai fi avut loc — aceste aspecte şi-ar fi găsit o înţelegere mai împlinită. Şi să nu uităm că manuscrise multe, la Paris, îşi mai aşteaptă cercetarea. Dar şi aşa cum o avem acum, după dispariţia prematură a savantului, teoria

creației colective constituie o contribuție hotărîtoare la dezvoltarea etnomuzicologiei și a muzicologiei noastre în întregul ei. Înțelegem aci, în primul rînd, problemele teoretice și practice cele mai actuale ale vieții folclorului și ale creației compozitorilor. Și, ca sursă, ne slujim de articolul „Lărgirea sensibilității muzicale față de muzica folclorică și cea extraoccidentală" (Conferință la Radio, 1954), pe care Emilia Comișel a avut buna idee să-l introducă în acest volum, fără însă să se oprească îndeajuns asupra marii lui importanțe pentru problemele de azi ale muzicii.

Articolul demonstrează în primul rînd că procesul general al cunoașterii științifice a muzicii populare și din afara Occidentului precum și însuși procesul „uzurii" și „oboselii" muzicii Europene occidentale, au dus în mod treptat la o cedare a gustului acesteia din urmă, la o lărgire a sensibilității față de primele, prin încorporarea unor „calități ritmice și melodice abstracte" ale acestora. Și, Brăiloiu exemplifică prin Debussy: „Să ne gîndim la maniera sa personală, alcătuită dintr-un mare număr de componenți eterogeni, pe care personalitatea sa i-a sintetizat și care au fost absorbiți aci, despersonalizați, dizolvați, abia discernabili..." (Se știe, totodată, cît de națională franceză este această muzică născută tocmai fără nici o preconcepție naționalistă). Schițînd apoi o psihologie a procesului „obișnuirii" compozitorului și publicului cu aceste „calități" muzicale noi, Brăiloiu pune problema esențială dacă acest fapt, pozitiv pentru muzica europeană occidentală, nu înseamnă și o „criză", un „naufragiu" al ei. „Încă o dată, faptele răspund" și *da* și *nu* — spune Brăiloiu. Și continuăm cu alte cîteva premise de la care pleacă el spre a discerne probabil într-un stadiu următor — care însă n-a mai fost — al cercetărilor sale, soarta *stilului* muzicii europene. Este, cum se vede, a doua mare problemă ce și-o pune el în legătură cu creația colectivă ca sursă permanentă a creației savante. — „...Gustul individual rămîne arbitrul nostru suprem în orice problemă de artă: de aici fracționarea vecină cu pulverizarea lumii artistice prezente". Apoi: deși noi am înțeles și am învățat mult din muzica populară și exotică, totuși „Scapă înțelegerii noastre puternica coeziune spirituală a societăților pe care le exprimă acestea". În aceste societăți gusturile sînt, contrar alor noastre, unanime iar cauza este faptul că „pe deasupra capriciilor individuale, domnește înalta funcție cu care este investită acolo muzica și de care noi am despuiat-o pentru totdeauna. Și sfîrșește: „Dar aici — bineînțeles — începe o altă poveste". Ce o fi vrînd să însemneze această „altă poveste"!?

După premisele și problematicile abia creionate în articolul de mai sus, și după felul său de lucru, de a-și dezvolta prin etape demonstrarea unor idei, este clar că Brăiloiu ar fi dus mai departe, pînă la ultimele consecințe, teoria sa a primordialității creației colective și a rolului acesteia ca sursă a muzicilor savante (scrise sau nescrise) în toate stadiile istorice ale dezvoltării lor. Ceea ce însemnează că ar fi încercat să răspundă, de data aceasta mai clar, prin *da* sau *nu* (nu prin „și *da* și *nu*", cum a făcut, provizoriu probabil, în articolul citat) la problemele puse, sau implicate în cele puse: drumul și stilul de azi al muzicii savante europene; rolul folclorului azi în această muzică; sinteza național-universal; folclorul azi în viața muzicală; fenomenul de azi al muzicii ușoare și rolul ei în stilul muzicii contemporane noi; abstracționism în muzica de azi ș.a. (Cronicile și, mai ales, manuscrisele sale sînt pline de idei asupra muzicii contemporane noi. Deci este clar că el se îndrepta spre această sferă de preocupări). Cu metoda riguroasă și suplă, cu ascuțimea gîndirii și forța intuiției, Brăiloiu ar fi adus curînd, în mod sigur, lumini puternice în aceste probleme. Popularizarea și studierea mai asiduă de către compozitori și muzicologi a operei marelui patriot român și spirit universalist ne vor conduce mai departe, pe drumul deschis de el, spre luminarea, arzător de necesară azi, a acestor probleme. În acest scop este, credem, necesar ca materialul de la Paris — cronici, manuscrise ș.a. — să intre cît mai curînd în biblioteca Uniunii Compozitorilor.

**NICOLAE PAROCESCU**

## Cercetări pedagogice muzicale la Cluj

În iunie, anul trecut s-a desfășurat la conservatorul din Cluj un simpozion pe tema *Educația muzicală în etapa de prenotație*. În toamnă ne-a fost trimis volumul cu multiplicările celor șaisprezece referate și comunicări. În cadrul anului său jubiliar, conservatorul clujan completează astfel, cum nu se poate mai convingător, imaginea hărniciei negălăgioase a întregii sale munci cu bogata sa activitate în domeniul cercetărilor muzicologice. Dacă ne gîndim numai la prestigioasele „Lucrări de muzicologie", pe care de patru ani le primim cu regularitate, este deajuns să ne facem o idee a nivelului înalt și al rezultatelor obținute în acest domeniu.

Simpozionul clujenilor nu a fost (ca adeseori!) doar o importantă temă generală propusă spre a fi discutată „în general", în vederea unor ipotetice cercetări viitoare, ci a avut ca obiect darea de seamă asupra rezultatelor unor experimente desfășurate sistematic, într-un șir suficient de ani școlari, de către cadre didactice de specialitate, universitare, școlare și preșcolare, într-o sferă restrînsă a pedagogiei muzicale, bine delimitată, aceea a începutului: *cînd și cum începem educația muzicală a copilului*. Este faza cea mai importantă, hotărîtoare, și totodată cu mult cea mai dificilă, întrucît nu există pînă azi undeva în acest domeniu, un clar și larg acceptat principiu de metodă a predării, nu există rezultate practice absolut concludente. Însușirea conștientă, pe bază de scris-citit muzical, a limbajului muzicii este încă și azi o problemă nerezolvată mulțumitor. Sîntem în situația în care numai cunoașterea diferitelor experiențe de aiurea și numai munca proprie de cercetare ne pot duce la descoperirea unei metode cu baze științifice clare, de eficiență indiscutabilă. Sub impulsul unor cunoscători și pasionați ai problemei — amintim în primul rînd pe Liviu Comes și Aurel Ivășcanu — și într-o atmosferă de exemplară colaborare, au fost realizate experimentele despre care dau seama referatele și comunicările simpozionului.

Referatul despre *Importanța educației muzicale în etapa de prenotație,*

de Aurel Ivăşcanu, aduce un scurt istoric al educaţiei în această etapă — metodă şi repertoriu; curente şi preocupări actuale; imperativul unei metode ştiinţific fundamentată şi al unei creaţii pentru copii; direcţii şi metode de cercetare; obiective; problema *cercetătorului* însuşi; problema unui manual pentru clasa I.

În *Unele aspecte psihologice ale educaţiei muzicale în faza de prenotaţie*, de Rodica Ciurea, se dă, în esenţă, „o schiţă a procesului prin care muzica este asimilată de copil", teoria posibilităţii educaţiei muzicale timpurii, în primele etape ale dezvoltării copilului; rolul şi locul acestei educaţii la copiii preşcolari, premizele ei psihologice; procesul unitar al evoluţiei copilului din punct de vedere muzical; mijloace intuitive, trecerea treptată la conştientizarea fenomenului muzical.

*Pregătirea metodică a educatoarelor în spiritul particularităţilor educaţiei muzicale a preşcolarilor*, de Oltea Berariu, conţine: o parte teoretică — obiectivele educaţiei estetice la copii mici; particularităţile perceperii şi interpretării cîntecelor, sarcinile şi conţinutul educaţiei muzicale la cele 3 grupe preşcolare — şi o parte practică: condiţia educatoarei; scopul, conţinutul şi metoda educaţiei muzicale, repertoriul în liceele pedagogice; propuneri.

*Repertoriul de cîntece în educaţia muzicală a preşcolarilor*, de Traian Mîrza şi Iuliu Silaghi, pleacă de la principiul valorii şi accesibilităţii repertoriului, oprindu-se în special asupra particularităţilor structurale ale folclorului copiilor: versificaţie şi ritm, ritmică, melodie, accentul cuvîntului cîntat, tempo; pe această bază se face o analiză critică amănunţită a repertoriului preşcolar oficial.

*Unele probleme ale dezvoltării simţului melodic în etapa preşcolară şi la cls. I* de Olga Suceava — Prima parte este un studiu rezumativ de psihologie a elementelor melodice; capacităţi de percepere; trecere de la treapta natural-intuitivă la cea conştientă; stadii de dezvoltare; senzaţie, percepţie, reprezentare auditiv-muzicală; exerciţii posibile. A doua parte: caracterul de joc şi dezvoltarea simţului melodic în stadiile preşcolarităţii; „problema vulnerabilă a asociaţiilor"; problema repertoriului pe etape, plecînd de la structuri pentatonice şi ajungînd la „sinteza globală a gamei Do"; o clasificare a tipurilor de cîntece (criteriul principal fiind progresivitatea); semiografie prenotaţională; exerciţii posibile, etc.

*Educaţia simţului ritmic la grădiniţa de muzică* de Marcela Selmeczy: Simţul ritmic e instinct, deci atavic; simţul ritmic muzical însă, cere o educare. Natura sa motrică implică primordialitatea jocului muzical în educaţie; varietatea imensă a acestor jocuri. Întregul intelect, vorbirea, creaţia, îndemînarea de a folosi percuţia şi instrumente muzicale-jucării sînt actitivizate în jocul muzical.

*Dezvoltarea simţului polifonic în etapa de prenotaţie* de Lenke Terenyi şi Ed. Terenyi — Se dovedeşte, teoretic (lucrările lui L. Comes ş.a.) şi practic, posibilitatea şi necesitatea folosirii polifoniei pentru o dezvoltare mai rapidă, mai eficientă şi mai plăcută copiilor, a însuşirii conştiente a limbajului muzicii prin notaţie. Autorii propun amplificarea cu polifonie ritmică şi timbrală, dînd exemple de procedee simple, populare.

*Jocul muzical cu cîntec*, de Aurel Ivăşcanu, — defineşte noţiunea prin componentele joc, cîntec, mişcare; scurtă privire toretică asupra rolului jocului muzical la copii; valorile lui spirituale în folclorul românesc al copiilor; privire critică asupra repertoriului — anexă la programa analitică; exemple de jocuri care îmbină armonios elementul instructiv cu cel distractiv, prezentate în forma unor schiţe de lecţii cu scopuri bine delimitate şi urmate de precizări interesante în legătură cu metoda.

*Procedee de cultivare a vocii la preşcolari*, de Magdalena Bindea — Perioada preşcolară este definită „imitativă" din punct de vedere al intonaţiei vocale; se descrie specificul celor trei etape ale educaţiei ei, conţinutul artistic şi metoda, începînd cu fonaţia şi respiraţia corectă, trecînd prin procedee şi exerciţii de cultură vocală, prin intonaţia justă a intervalelor în structuri pentatonice şi ajungînd la diferenţieri de nuanţe şi la lărgirea diapazonului vocii. Se demonstrează că etapa preşcolară are eficacitatea receptivă maximă în cultivarea vocii.

*Importanţa mijloacelor audio-vizuale în educaţia muzicală preşcolară şi şcolară*, de Gabriela Guttmann — Audiovizualul tradiţional şi cel contemporan, ca element *nou* de participare *activă* şi de *interes;* metoda şi condiţiile audiţiei muzicale; conţinut artistic şi material didactic, corespunzător vîrstei; despre discurile editate special pentru educaţia muzicală începătoare; rolul magnetofonului, al radio-ului şi televiziunii; rolul profesorului.

*Propuneri privind educaţia muzicală la cls. I* de Ana Popa — Se formulează sugestii în legătură cu programa analitică, completînd-o şi dezvoltînd-o pe baza experienţei celor ce participă la simpozion şi cu variante proprii interesante.

*Contribuţii la metodica predării muzicii în etapa de prenotaţie*, de Magdalena Ursu — are ca obiect precis găsirea „unui suport de notaţie" a înălţimii şi duratei, într-o variantă proprie, a bulinelor colorate, aplicate sau desenate.

*Sistemul de educaţie muzicală Kodaly*, prezentat de Ileana Szenik.

*Sistemul de educaţie muzicală Carl Orff* prezentat de Ligia Zoicaş.

*Aspecte metodice în etapa pronotaţiei la copii şcolari de 6 ani* de V. Nicolescu (Bucureşti).

*Cuvîntul prof. univ. A. Trifu* (Bucureşti).

Simpozionul ne pune în faţa unei mari şi valoroase experienţe cîştigate în sfera unei metode unice de predare în etapa de prenotaţie — metoda semnelor înlocuitoare ale notaţiei. Concludenţa ar apărea însă clar numai în cazul comparaţiei cu alte metode, de la noi şi din alte ţări; dar, desigur, de acelaşi prestigiu. În orice caz, contribuţia Clujului va fi hotărîtoare. Ea va suscita, credem, o serie de idei şi acţiuni mai hotărîte.

**N. P.**

## Formele muzicale de Dumitru Bughici

În configuraţia artei muzicale contemporane, aspectele diverse pe care le relevă evoluţia artei sunetelor implică o necesară „profesionalizare" pentru receptarea fenomenului creator, înţelegerea cît mai largă a semnificaţiilor lui. Nu este vorba doar de pregătirea compozitorului care de-abia îşi începe drumul în artă, căci în acest caz, pătrunderea tainelor — aşa zisele „taine" ale muzicii — este de la

sine înțeles o condiție primară a activității sale. Desigur, totuși un prim contact teoretic precede și aici aplicarea practică a principiilor de bază, legi de constituire artistică a sunetelor. Problema informării profesioniste este însă în primul rînd îndreptată spre interpretul, care recreează opera de artă, cercetătorul care dorește să-și apropie esența ideii muzicale și, cu nuanțate rezultate, spre amatorul, în devenire meloman. Nu este puțin și nici ușor pentru un muzician, să conceapă acea lucrare teoretică, privind formele muzicale, care să răspundă unei atît de variate destinații, fără a face concesii accesibilității, literaturii de popularizare, fără a fi însă, pe de altă parte, izolat de masa cititorilor printr-un inaccesibil zid al noțiunilor abstracte. Dumitru Bughici reușește acest lucru în recenta sa carte despre „Formele muzicale", rezultat al unei îndelungi preocupări didactice și componistice. Pentru a cuprinde pe de-a-ntregul importanța cărții semnate de el, trebuie să amintim dubla cale urmată de autor. Există astfel, la baza concluziilor expuse, o perioadă de peste un deceniu, în care Dumitru Bughici a tratat subiectul formelor, în cursurile sale la Conservator, încercînd să găsească acea cale de explicare firească a logicii muzicale, stabilind o serie de criterii care, în alte domenii, răspund teoriei structurilor specifice, fie literare, poetice sau plastice. Dar, paralel cu aceasta, se adaugă munca de elaborare a respectivelor principii, în forma adresării publice, prin intermediul tiparului. Acum mai mulți ani, autorul semna, împreună cu Diamandi Gheciu, un prim volum, în care problemele erau enunțate sumar, asemenea unui desfășurător tematic. Mai tîrziu, procesul de elaborare a acestei tematici, a angrenat scrierea unei ample lucrări, vizînd o detaliere a fiecărui capitol reluînd elementele expuse, de astă dată privite prin filtrul experienței personale, dar consolidate de o vastă consultare a bibliografiei de specialitate. Rezultatul acestei munci se înfățișează cititorului prin apariția primelor două volume privind formele muzicale, care deși au fost tipărite în ordine independentă, față de concepția de ansamblu, pot fi astăzi considerate ca primele în cadrul ciclului respectiv. Astfel, volumul editat acum — Formele muzicale — precede volumul tipărit în 1965, Suita și sonata, despre care, la timpul respectiv s-au făcut analizele constatative în diferite recenzii.

Compus din cinci mari capitole, tratatul despre formele muzicale pornește de la descrierea structurilor elementare ale limbajului sonor. Așa numitul „ABC al formelor muzicale" caută să descrie, pe rînd, care sînt elementele constitutive ale creației sonore, pregătind instrumentariul noțiunilor pe care le va folosi pe parcursul studiului. Melodia, polifonia, apoi armonia, omofonia sînt explicate, ca o primă introducere în problematica „ideii muzicale" (detaliată în cezură, pasaj, temă, motiv, frază, perioadă). Ne atrage atenția, includerea în aceste preliminarii a unei probleme ce ține de interpretarea conținutului muzical, ca reflex al formei — Factura muzicală („unitatea perfectă a unor mijloace de expresie, prezente într-o lucrare amplă sau în unele fragmente, fiecare dintre aceste elemente contribuind prin specificul său la realizarea complexului care determină profilul ideii muzicale." (pag. 32). De asemenea, trebuie remarcat faptul că, de la început, autorul precizează dublul aspect al discuției despre formă, pentru a se evita interpretări limitate, simpliste sau chiar, eronate. Astfel, el notează clara delimitare a domeniului, conceput ca o sinteză între elementele de structură și cele de gen, reprezentînd suma mijloacelor de expresie și determinarea facturii. Deși se află la preliminariile volumului său — care trebuie considerat ca primul dintr-un ciclu — Dumitru Bughici deschide o discuție de largă desfășurare, privind atitudinea esteticianului, analistului și compozitorului, în fața producției artistice a secolelor trecute, mai bine zis, în fața Tradiției. Nu în negarea experiențelor anterioare, ci în interpretarea lor, nu în libertatea anarhică, ci în cuprinderea semnificației conceptului de formă ca stimul al ideii, vede autorul poziția justă a cercetărilor sale, rostul lor, în momentul actual. Dacă cu ani în urmă, cînd se scriau primele tratate despre forme, o asemenea sarcină avea mai de grabă profilul recapitulării unor probleme, contemporaneitatea pune sub semnul întrebării orice afirmație ce se oprește la constatare. O vastă bibliografie, îmbogățită în ultimii ani de nume ca Helmuth Degen, L. Maazel, Iannis Xenakis (citați de autor), ne dă măsura dificultăților contemporane, în domeniul atît de precis și totuși labil al formei muzicale. Dumitru Bughici adaugă acestei bibliografii, o lucrare cu pronunțat caracter actual, nu numai prin considerațiile teoretice, ci și prin trimiterile exemplelor muzicale. Lied — formă și gen —, Rondoul — cu diferitele sale înfățișări de-a lungul istoriei —, Variațiunea — ca structură și procedeu componistic evolutiv —, și în sfîrșit Fuga, sînt pe larg tratate din perspectiva cunoașterii celor mai reprezentative creații, tradiționale și contemporane. Desigur, despre aceste elemente s-a scris și se va mai scrie, pretutindeni. Autorul știe acest lucru, dar deosebește prin nuanțe, caracterul literaturii muzicologice, îndu-i un aspect particular. Este vorba de modul în care la baza argumentației sale muzicale, stau deseori exemple extrase din muzica românească, situînd creația națională la nivelul sintezei cu universalul. Nu se face acest lucru în mod forțat, ci cu precauție, pentru a nu intra în detalii „regionale". Pentru interpretul sau melomanul care va citi cartea, fondul literaturii muzicale românești, citat cu discernămînt și argumentație cauzală, oferă certitudinea nivelului componistic contemporan, în coordonatele generale ale epocii. Este poate cea mai de preț contribuție a autorului, care devine prin asemenea concluzii un cercetător al esteticii muzicale, un analist al datelor care pot caracteriza ansamblul unei culturi. Subliniind acest aspect nu am vrea să se creadă că ceea ce face parte din teritoriul expunerilor pur teoretice, se oprește la consemnări epigonice. Tocmai în interpretare și dezbatere, Dumitru Bughici depășește limitele unui tratat despre forme, „în versiune românească", invitînd la meditație și efectivă reflecție, pe fiecare muzician. Se simte în cartea sa, prezent, spiritul artistului care caută esența filozofică, concretizarea ei în fenomenul creator viu, permanent activ. Ceea ce ne oferă volumul său este rezultatul frămîntărilor ce aparțin în egală măsură compozitorului, teoreticianului și melomanului.

**GRIGORE CONSTANTINESCU**

■ Formație muzicală a Conservatorului Ciprian Porumbescu din București, corala MADRIGAL și-a cîștigat un prestigiu deosebit prin activitatea asiduă din țară ca și prin turneele în străinătate care s-au bucurat de o bună primire. Anul 1969 a însemnat pentru formația Madrigal un neîntrerupt turneu de concerte peste hotare. Ieșirea peste ocean cu prilejul celor 26 de concerte susținute în America timp de 6 săptămîni a fost cea de a șaptea pe anul în curs. Au precedat-o turnee în Uniunea Sovietică, Franța, Republica Socialistă Cehoslovacia, R.P.F. Iugoslavia, Austria, Olanda. Între 2 octombrie și 18 noiembrie au fost susținute 26 de concerte în centrele importante din S.U.A. : New-York, Washington, Johnstown, Syracuse, Detroit, Ann Arbor, Louisville, Milwaukee, Madison, Ames Iowa, Kansas City, Oklahoma, Dallas, Portland Oregon, San Francisco, Los Angeles etc. Artiștii români duceau peste ocean pentru prima oară mesajul unei interpretări cu totul originale, evocatoare a muzicii vechi și contemporane românești sau a unor binecunoscute piese preclasice. Este aproape imposibil de redat ecoul acestui mesaj primit cu un entuziasm indescriptibil. Aceasta este impresia ce se degajă din lectura presei de specialitate americane. Elogiile la adresa Madrigalului s-au adresat nu numai conducătorului acestei formații muzicale unice în felul ei — Marin Constantin — dar și fiecărui interpret în parte.

Citim astfel în PEOPLE din 23 octombrie 1969 : „În această lume nu există nici un instrument mai frumos, mai expresiv, mai convingător decît vocea umană. Cîntecele corului Madrigal au ilustrat pe deplin această afirmație cu o performanță artistică excelentă. O muzică frumos elaborată și colorată prin costumație s-a bucurat de ovații din partea publicului. Conducătorul Marin Constantin selectează vocile acestui Madrigal astfel ca ele să vibreze în mod omogen și să orecze un stil distinctiv și o muzică plăcută". În același timp THE SACRAMENTO BEE sub semnătura lui William Glackin afirmă : „Pot spune, că a fost unul dintre cele mai strălucite și puțin obișnuite concerte ale acestui sezon, care s-a bucurat de ropote de aplauze".

„Corala română bucureșteană este o formație perfectă din punct de vedere tehnic, expresiv, al experienței și a spiritului, susceptibil de a reda frumusețile lumii înconjurătoare" (THE SAN DIEGO UNION din 17 noiembrie 1969).

„Tehnica vocală a interpreților, stăpînită cu meticulozitate de dirijorul Marin Constantin, este imaculată, iar armonia vocilor, remarcabilă", consemnează plin de entuziasm EVENING TRIBUNE, sub titlul „Corul românesc expresie a unei performanțe emoționante."

Repertoriul a cuprins piese de Palestrina, Lasso, Vittoria, Pierre Serton, Widmann, Morley, iar dintre lucrările compozitorilor români au stîrnit interesul cele semnate de Gh. Cucu, C. Arvinte, G. Danga, M. Bîrcă, Myriam Marbe. „Lucrarea lui Myriam Marbe este de o muzicalitate modernă și apare ca o lucrare de maturitate a cărei inspirație conține trăsături emoționale deosebite", spicuim din ziarul THE SAN DIEGO UNION considerații privind compoziția „Ritual pentru setea pămîntului". THE SACRAMENTO BEE din 10 noiembrie 1969

constată în aceeași ordine de idei „Programul a constat din piese vechi și moderne, toate executate cu o mare exactitate artistică și cu mult discernămînt. O parte deosebită a acestui excelent program a constituit-o „Ritual pentru setea pămîntului" al D-nei Marbe."

■ Numele mezzosopranei VIORICA CORTEZ GUGUIANU a devenit an de an reprezentativ pentru arta interpreților noștri lirici, pentru școala românească de canto. Cel de al patrulea Festival George Enescu, Concursurile internaționale de la Toulouse și Herzogenbosch, ca și rolurile interpretate în spectacole de prestigiu pe scene din țară sau de peste hotare, consemnau calitățile deosebite ale interpretei.

Personalitate interesantă, cîntărcața își certifică prezența nu numai în domeniul operei, ci și în domeniul de pretenție ca ținută stilistică al muzicii de cameră și concertului simfonic. După turnee întreprinse în Franța, Olanda, Irlanda, artista are prilejul unei noi și interesante experiențe — contactul cu publicul englez ; astfel apare pentru prima oară pe scena Royal Opera House-Covent Garden o cîntăreață română, interpretînd rolul titular din opera *Carmen* de Bizet. Din primul moment bine primită de presă — „în rolul titular tînăra româncă Viorica Cortez are din plin, în favoarea ei, frumusețe, distincție, grație și o voce timbrată deosebit de mobilă" (The Times) ; realizează rolul cu o seducătoare perfecțiune, într-adevăr o adevărată Carmen" (Evening Standard) — ca și de public, Viorica Cortez Guguianu are prilejul unei noi evoluții pe scena engleză între 15 octombrie și 4 noiembrie 1969, susținînd șase spectacole cu opera *Carmen* „...are vocea caldă, plină, apropiată rolului Carmen și mult farmec personal..." (Opera — London 1969).

Tot cu opera *Carmen* a dat două spectacole la Rouen, în cursul lunii octombrie.

La Barcelona pe scena teatrului Liceo, a interpretat dificila partitură a operei *Favorita* de Donizetti, impunîndu-se atenției publicului. Pentru anul 1970 este pro-

gramată cu opera *Carmen*, pe scena Teatrului Verdi din Trieste și pe scena Teatrului San Carlo din Napoli cu opera *Norma*.

■ Timp de trei luni, începînd cu noiembrie 1969, muzicologul Octavian Lazăr Cosma, Lector la Catedra de Istoria muzicii, a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a întreprins o călătorie de informare artistică în Statele Unite ale Americii. Cu prilejul contactelor științifice, cuprinse în cadrul acestei vizite, muzicologul român, a fost admis, ținîndu-se cont de contribuțiile sale în domeniul istoriei culturii muzicale, membru al Societății americane de muzicologie (American Musicological Society).

■ După turneele întreprinse în Ungaria și Cehoslovacia, pianista Liana Șerbescu a dat o serie de concerte în Franța în luna noiembrie 1969, la Valanciennes. Comentînd recitalul prezentat, care s-a bucurat de o bună primire, ziarul NORD-MATIN (11 nov.) consemnează: „sensibilă nuanțelor, Liana Șerbescu caută mai mult finețea interpretării decît efectul în sine, își dezvăluie tot talentul său în *Studiile pentru pian* de Debussy, care au găsit în ea un tălmăcitor de mare valoare. Îndelung ovaționată de public, tînăra româncă a fost chemată din nou oferind ca supliment un alt *Studiu* de Debussy și *Pizzicato* de Mendelssohn." Subliniind disponibilitățile manierei sale instrumentale, cronicarul observă, ca o trăsătură distinctivă „o anumită gimnastică ce permite pianistei să redea cu maxime rezultate stilul personal de interpretare".

■ În anul 1969, Marele premiu al Concursului internațional de muzică „Regina Elisabeta" de la Bruxelles a fost acordat din nou unui compozitor român. După Premiul obținut, în ediția trecută de Wilhelm Berger, compozitorul Nicolae Beloiu a primit distincția maximă, pentru lucrarea sa, prezentată nu de mult și publicului bucureștean — *Simfonia în două mișcări*. Această meritorie reușită vine să confirme încă o dată valoarea unei serii de lucrări ale lui Nicolae Beloiu, dintre care amintim *Scherzo pentru trio de coarde*, — lucrare distinsă cu Premiul Uniunii compozitorilor —, *Divertisment pentru două viole*, *Concert de cameră pentru două viori și violă*. Importanța distincției obținute la Concursul de la Bruxelles este cu atît mai mare, cu cît ea se înscrie pe traiectoria unei semnificative afirmări a muzicii românești în contextul vieții muzicale contemporane.

■ Tradiționalul „Concurs internațional pentru cvartete de coarde" de la Liège — concurs inițiat în 1951, sub conducerea generală a lui Louis Poulet — s-a desfășurat anul trecut între 3 și 11 octombrie, reunind o mare participare de formații, printre care s-au prezentat și muzicieni români — Cvartetul de coarde al Filarmonicii din Cluj. Dintre prestigioasele personalități care au făcut parte din juriul, extrem de pretențios asupra selecției interpretative, menționăm pe Prof. Toni Aubin, de la Conservatorul din Paris, Prof. René Defosez, de la Conservatorul din Bruxelles, violonistul Herman Silberman, din Boston, Prof. D. Țîganov de la Conservatorul din Moscova, Giorgio Ferrari, Sylvain Vouillemin, Alfred Loewenguth, Marcel Quinet și compozitorul român Wilhelm Berger. Atît programul impus — lucrări de Haydn, Becthoven, Brahms, Berger — cît și lucrările la alegere — cvartete de Mozart, W. Walton, Ionel Perlea — au fost executate în fața unui public deosebit de exigent, care a urmărit împreună cu juriul evoluția interpreților. Primele trei premii au fost decernate formațiilor din Uniunea Sovietică, R.D. Germană, Anglia. Premiul IV a adus Cvartetului Filarmonicii din Cluj — Ștefan Ruha, vioară I, Vasile Horvath, vioara II, Vasile Fülop, violă și Iacob Dula, violoncel — o binemeritată recunoaștere a calității muncii sale artistice, în domeniul interpretării muzicii clasice și contemporane.

■ În ultimele luni ale anului trecut (septembrie—decembrie) Teatrul de stat de Operetă din București a întreprins cel mai amplu turneu al activității sale artistice prezente. De-a lungul a aproape trei luni, în 77 de zile, Teatrul a susținut în Belgia, Olanda, Luxemburg, R.F. a Germaniei și Berlinul occidental, o serie de 75 de spectacole cu *Contesa Maritza* de Kalman, *Văduva veselă* de Lehar și *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino. Cei 117 membri ai echipei de turneu au impus publicului de pretutindeni prin calitatea deosebită a interpretării, prin bunul gust și profesionalismul realizărilor, cucerind merituoase aprecieri cu atît mai importante, cu cît în paralel, o altă formație a Teatrului a susținut în țară o permanentă stagiune de turneu, demonstrînd bogatele resurse artistice de care dispune actualmente opereta românească. Sub conducerea lui Ion Dacian și a regizorului Nicușor Constantinescu, avînd la pupitrul orchestrei pe Liviu Cavassi și Constantin Rădulescu și ca maestră de balet pe Elena Penescu Liciu, ansamblul de turneu a evoluat cu o distribuție ce cuprindea cîteva valori reprezentative — sopranele Valeria Rădulescu, Adriana Codreanu, Cleopatra Melidoneanu, Marica Munteanu, Constanța Cîmpeanu, tenorii Nicolae Țăranu, Eugen Finățeanu, actorii comici Tamara Buciuceanu, Lya Turovsky, George Groner, Bimbo Mărculescu, Tony Buiacici, baritonul Iancu Grozea. Decorurile și costumele au fost semnate de scenografa Elena Agapie Stancu.

Spicuim, din numeroasele articole și cronici apărute pe parcursul turneului, cîteva aprecieri ale presei de specialitate, semnificative pentru ecoul pe care l-a avut acest turneu, în lumea muzicală europeană.

„Teatrul de operetă din București a reușit să demonstreze ce este posibil să realizezi în gen, cu condiția să ai gust... Rolul principal din *Contesa Maritza* a fost interpretat de Valeria Rădulescu, demnă de reputația de cîntăreață expertă, cu voce bine timbrată și foarte agreabilă, care justifică calitățile sale artistice... Partenerul ei, Ion Dacian, directorul trupei, s-a dovedit un cîntăreț încîntător, cu joc glumeț și fin, fiind de multe ori aplaudat. Celelalte roluri au fost îngrijite, într-un ansamblu eficace, evoluînd sub direcția lui Nicușor Constantinescu, cu un brio și o preciziune remarcabile" (LA DERNIERE HEURE, Bruxelles). „Ceea ce a văzut Parktheater ca decoruri, cor, balet, costume și efecte scenice, nu s-a mai pomenit pe aici. Cînd baletul ameților, chiar la începutul *Contesei Maritza,* a declanșat primul punct culminant, cronicarul a jurat că nu mai asistase la obișnuitele spectacole ale teatrului orășenesc. Dintr-o singură lovitură, înscenarea aceasta a măturat tot praful adunat de zeci de ani, dînd operetei o asemenea prospețime, o asemenea neasemuită voioșie, încît publicul a fost antrenat mereu în ovații entuziaste" (ISERLOHNER KREISANZEIGER, oct. 1969). „Un lucru interesant la spectacolul cu *Văduva veselă*: oaspeții români sînt atît de binevoitori, încît doresc să ne prezinte textele și cîntecele în limba germană. Ceea ce presupune, bineînțeles că ei au trebuit să muncească din greu. Toată stima pentru felul în care ei au reușit!... Marica Munteanu, interpreta Valenciei ne-a atras atenția ; are un glas frumos, cam plin, și un temperament care face, cu haz, credibile încurcăturile unei femei cinstite. Bimbo Mănculescu a avut cîteva momente de neuitat. Hanna Valeriei Rădulescu nu e nici ușoară, nici destul de veselă ; artista posedă cu totul tipul primadonei sentimentale, în registrul mediu. În rolul lui Danilo, Ion Dacian a suportat cu cinste comparația primejdioasă. Vocea lui de tenor e agreabilă și în dialog... Baletele au avut cel mai mare haz, dansatorii dăruindu-ne tot ce se putea da..." (SPANDAUER VOLKSBLATT, oct.). „Cu toate prognozele, opereta clasică n-a murit. Un exemplu ni l-a oferit vineri seara premiera de la Theater des Westens, cu *Văduva veselă* de Lehar, interpretată de Teatrul de Stat de Operetă român" (DIE WELT). „Prieteni mai vechi ai operetei primesc cu noua versiune a *Văduvei Vesele,* jucată de Teatrul de Stat din București, exact ceea ce au așteptat, adică un spectacol LEHAR interpretat „ca la carte". Tradiția nu a fost periclitată de idei moderniste și nici ironizată" (DER ABEND). „În a doua premieră a turneului său, Opereta românească prezintă succesul mondial al lui Kalman, *Contesa Maritza.* Rolul principal este interpretat de Adriana Codreanu care, împreună cu partenerul ei, Nicolae Țăranu, formează o pereche ce se armonizează perfect, vocal și actoricește, și sînt mereu aplaudați... Această operetă arată clar că, întrebării : dacă opereta are dreptul să existe în timpul nostru sau în viața culturală românească, i-a fost dat un răspuns pozitiv" (BERLINER MORGENPOST). „Pledînd o cauză proprie, Teatrul bucureștean ne-a înfățișat și o producție națională, opereta *Lăsați-mă să cînt.* Artiștii ne înfățișează această lucrare într-o atmosferă specifică de operetă, din care lipsește contele și contesa, dar persistă elanul romantic. Farmecul folcloric este grăitor, mai ales în excelenta coregrafie și montarea fastuoasă cu colorit luxuriant a costumelor naționale... Și iarăși se cîntă și se joacă admirabil, de către un ansamblu cu care noi, berlinezii aproape că ne-am familiarizat..." (NACHT DEPESCHE, 20 nov.). „...cu opereta românească *Lăsați-mă să cînt,* din nou fiecare membru al acestui ansamblu uriaș a dezlănțuit vraja nepieritoare a muzei vesele... totalitatea temperamentului spumegînd și priceperea artistică duc cu avînt spre succes chiar și o piesă care a renunțat la tradiționalul Frou-Frou, al operetei și la aventurile galante, ornamentate cu briliante. Aceasta dă încercării de înnoire priză, farmec, bunăvoie dansantă, fără de care opereta nu ar fi operetă. Folclorul românesc trece pe scenă vijelios, în costume minunate și cîntăreți-actori de măiestrie, posedînd acel secret atît de necesar genului — somptuozitate, plăcere de improvizație, temperament, grație înnăscută. Fericiți meridionali !" (B.Z., 20 nov. 1969).

**LILIANA CONSTANTINESCU**

DE PESTE

# HOTARE

## Tendințe ale vieții muzicale engleze contemporane

Principala caracteristică a vieții muzicale engleze de astăzi este aceea de intensă activitate. Londra este în prezent una dintre marile capitale ale artei muzicale interpretative din lume, un centru pentru artiștii de pretutindeni. Prin adăugarea sălilor de concert „Queen Elisabeth Hall" și „Purcell Room", „The Royal Festival Hall" a devenit un complex muzical, fiecare din sălile sale prezentînd concerte seară de seară. „Wigmore Hall" este destinată muzicii de cameră și recitalurilor, „The Royal Albert Hall" prezintă în mod frecvent concerte pe tot timpul iernii, în timp ce vara devine lăcașul tradițional al *concertelor de promenadă* [1]. La Croydon se află de asemenea o nouă sală de concert — „The Fairfield Halls", în suburbiile sud-estice ale Londrei.

Londra posedă cinci orchestre mari și în mod constant ele se află în activitate. Există nenumărate ansambluri locale de diferite dimensiuni : trebuie să menționăm în special „Orchestra Engleză de Cameră", „Ansamblul Melos", „Ansamblul Wigmore", „Grupul Muzical al Londrei", „Ansamblul Gabrieli", „Ansamblul Vesuvius", „Corul John Alldis", cuartetele „Amadeus", „Aeolian", „Allegri", „Amici", „Delmé" și „Dartington". Artiștii de valoare priviți ca individualități, sînt atît de numeroși, încît cu greutate se pot face mențiuni. Orice enumerare ar fi neloială datorită omisiunilor, dar unele nume bine cunoscute care ne vin imediat în minte și acelea ale pianiștilor Dennis Matthews, Cliffond Curzon, Peter Katin sau James Gibb, cornetiștii Allan Civil și Barry Tuckwell, ghitariștii Julian Bream sau John Williams, precum și Gervase Peyer (clarinet), Cecil Aronowitz (violă), Manoug Parikian (vioară). Există de asemenea un strălucit grup de muzicieni mai tineri care au devenit binecunoscuți : Stephen Bishop, John Ogdon, Fu Ts'ong și Daniel Barenboim sînt cu toții pianiști, ultimul fiind și dirijor, în timp ce soția sa, Jacqueline du Pré, este o violoncelistă de seamă. Apoi, avem de-a face cu tineri artiști care nu sînt încă atît de renumiți, ca de pildă Iona Brown (violină), Allan Hacker (clarinet), Jenny Ward Clarke și Keith Harvey (violoncel). Avem de asemenea cîntăreți vocali foarte talentați, unii bucurîndu-se de un binecunoscut renume, alții fiind pe cale de a-l dobîndi, ca de exemplu : Heather Harper, Margaret Price, Sheila Armstrong, Janet Baker, Ian Partridge, Kenneth Bowen, Robert Tear, John Shirley-Quirk, Benjamin Luxon și numeroși alții.

Opera este deopotrivă de activă în capitală. Există două săli : „Covent Garden" oferă un repertoriu de „Grand Opera", de cele mai multe ori în limbile originale și deseori cu o distribuție internațională. „Sadlers' Wells" este o sală mai mică al cărei repertoriu coincide în parte cu cel de la „Covent Garden" dar se extinde în același timp în direcția operei ușoare — deși nu merge atît de departe, ca de pildă „Volksoper" din Viena — avînd o tradiție din a se cînta în limba engleză. În luna august 1969, „Sadlers' Wells", aflată pînă atunci în nordul Londrei, s-a mutat într-o nouă clădire de teatru, mai încăpătoare și situată în centrul orașului.

Se pare că în Anglia, activitatea muzicală este concentrată în capitală. Într-adevăr, tradițiile muzicale active ale provinciilor nu mai sînt probabil atît de sănătoase cum erau acum cincizeci sau șaizeci de ani : la fel ca în toate țările europene, televiziunea și-a luat imensul său tribut din oricare dintre activitățile practice corporate. Pe de altă parte, mai multă muzică poate fi ascultată astăzi : pentru acest lucru și pentru multe altele trebuie să mulțumim B.B.C.-ului (Radio-Televiziunea Britanică). Această organizație, mai mult decît oricare alta, ține în viață muzica în această țară : ea reprezintă un patronaj major pentru muzicieni, întreține o orchestră simfonică de renume mondial, mai multe orchestre regionale și de curînd, o orchestră de pregătire a tinerilor muzicieni la Bristol; ea patronează concertele publice (the Proms, Seria de concerte de iarnă ale B.B.C.-ului, o serie de concerte de muzică de cameră, precum și concertele de „invitație" de marți care se concentrează în special asupra muzicii contemporane), ea este în sfîrșit, un for major pentru compozitori, mulți dintre ei fiind îndatorați eforturilor acestei organizații făcute în interesul lor. Cultura regională (provincială) este încurajată de către B.B.C. pe mai multe căi. În primul rînd este vorba de orchestrele radio din Wales (Cardiff), cea din nordul Angliei (Manchester), din Scoția (Glasgow), sau Irlanda de Nord (Belfast). Apoi, sînt alte activități dintre care cea mai recentă o constituie o serie de festivaluri de „weekend" organizate în diferite colțuri ale țării cum ar fi Cambridge, Aberdeen sau Exeter.

Un număr de orașe au propriile lor orchestre simfonice. Manchesterul spre exemplu, posedă orchestra „Hallé" dirijată de mulți ani de către Sir John Barbirolli. O altă importantă orchestră de acest gen este „Orchestra Filarmonică Regală" din Liverpool, aflată sub bagheta valorosului său dirijor, Charles Groves. Organizarea acestor orchestre este de asemenea foarte bună : ele înregistrează cifrele cele mai mari la capitolul auditoriu, dintre toate orchestrele provinciale. Planificarea concertelor este cea tipică majorității orchestrelor engleze : ele dau o serie de concerte pentru abonați unde apar de obicei și lucrări noi, execută concerte de mare popularitate ce includ toate capodoperele favorite publicului, în sfîrșit, dau așa-numitele concerte „industriale" — concerte pentru muncitorii din industrie și pentru școlari, care constituie de mulți ani o parte bine definită a vieții muzicale engleze. Orchestra Națională Scoțiană — dirijor Alexander Gibson — își are sediul la Glasgow, vizitează Edinburgh-ul săptămînal și face turnee de-a lungul Scoției, ajungînd pînă în extremitatea nordică a țării, precum

[1] Așa-numitele „the Proms" — î. e. the Promenade Concerts, n. tr.

și în unele dintre insulele îndepărtate din grupul Hebridelor Interioare.

Provinciilor însă le lipsește opera. O a treia sală de operă de importanță, ce se adaugă la cele două menționate mai sus, se află în apropiere de Brighton, pe coasta sudică „Glyndebourne". Istoria sa este ciudată și tipic englezească. Deși producțiile de aici s-au ridicat și menținut la nivelul standardurilor internaționale, folosul pe care publicul l-ar fi putut trage din existența acestei opere a fost diminuat în trecut (într-o măsură mai mare decît în oricare alt caz din lumea operei) de către rigida distincție de clasă din rîndurile auditoriului. Încetul cu încetul — ca și în alte domenii ale vieții engleze — această distincție se șterge. Astăzi, opera Glyndebourne are un auditoriu din ce în ce mai larg, cîștigat prin turnee, așa cum procedează și celelalte două companii de operă — „Covent Garden" și „Sadlers' Wells". Scoția se poate considera deosebit de norocoasă, întrucît posedă „Opera Scoțiană" (The Scottish Opera), o organizație independentă și înfloritoare ale cărei activități se extind de la o scurtă stagiune anuală, la începutul verii, cu adăugarea, în 1969, a unei stagiuni de Crăciun. Dar în afara companiilor în turneu, aparținînd operelor londoneze și Operei Scoțiene, nu există nici un alt ansamblu local de operă, nici măcar o clădire pentru spectacole de acest gen, în adevăratul sens al cuvîntului și astfel, lipsește o vie tradiție de operă pe tot cuprinsul țării. Cu atît mai ironic mi s-ar părea faptul ca aproape toți compozitorii noștri tineri (și unii dintre cei vîrstnici) să scrie operă. Lucrările lor s-ar putea bucura de o primă reprezentație, dar cîte dintre ele au șansa, chiar dacă ar merita-o, să devină piese de repertoriu ?

Este o realitate faptul că, în această țară, compozitorii își croiesc drumul profesiunii lor independent de ceea ce numim „a face muzică" în mod practic, și de realitățile sălii de concert sau ale celei de operă : în Anglia nu există o singură lume muzicală, ci mai multe, iar unele dintre ele nu le recunosc pe celelalte. Organizația noastră profesională, de pildă — „The Composer's Guild" (Organizația Compozitorilor) — nu joacă, în viața muzicală a acestei țări, același rol pe care îl are „Uniunea Compozitorilor" din România. Nu toți compozitorii de valoare aparțin acestei organizații și nici toți membrii săi nu desfășoară o muncă activă în cadrul acesteia, încît există în mod constant pericolul ca asociația să cadă în mîinile unor mediocrități, care, fie că sînt în favoarea muncii în comitet (colectiv), fie că sînt întotdeauna gata să se împotrivească unii altora. Ea este astfel, un grup de influență între alte grupuri de influență. Orice cercetare generală a activităților compozitorilor britanici va fi oarecum deosebită de celelalte : totul depinde de punctul de vedere al scriitorului.

În cursul anului 1969, Sir William Walton s-a deplasat de la reședința sa din Italia, venind în Marea Britanie, pentru a dirija propriile sale compoziții care cunosc un reînnăscut val de popularitate. O lucrare recentă este *Ursul* (The Bear) — o operă într-un act după o nuvelă a lui Cehov — audiată pentru prima oară la Festivalul de la Aldeburgh, în 1967. Alan Rawsthorne a scris în 1966 un *Concert pentru violoncel* care s-a bucurat de mare succes și a contribuit cu un *Concert pentru două piane* la „Proms", în 1968. Ultima lucrare a compozitoarei Elizabeth Lutyens este un aranjament pe o temă a poetului italian Petrarca și a fost de curînd ascultată la radio. *Cultivatorii de zahăr* (Guyana Johnny) este titlul ultimei opere a lui Alan Bush ; ea a fost transmisă la postul de radio al Republicii Democrate Germane dar nu a fost încă audiată în public în Marea Britanie. Cele mai recente contribuții ale lui Britten la viața noastră muzicală au fost trei opere — cu teme religioase și compuse pentru a fi executate în biserică. *Curlev River* a fost influențată de „No-Play"-ul japonez ; ea a fost de curînd urmată de lucrarea *Furiosul Furnal Arzînd* (The Burning Fiery Furnace), recent prezentată la televiziune, și de ultima sa operă, *Fiul risipitor* (The Prodigal Son). Sir Michael Tippett lucrează încă, la cea de-a treia operă a sa, scrisă pentru Covent Garden și intitulată provizoriu *Grădina bobocilor* (The Knot Garden). Judecînd după „libretto", această lucrare pare a fi tot atît de deosebită de ultima sa operă, *Regele Priam* (King Priam), pe cît aceasta din urmă a fost față de *Nunta din miezul verii* (The Midsummer Marriage) : el este un compozitor care lucrează încet, însă se dezvoltă mereu. O altă operă care urmează să fie audiată la Covent Garden într-un viitor apropiat, este *Hamlet* a lui Humphrey Searle, ce a fost deja jucată la Hamburg în 1969.

Thea Musgrave a scris și operă : *Decizia*, o lucrare despre un dezastru petrecut într-o mină din Scoția, a fost interpretată și transmisă la radio și televiziune în anul 1968. *Concertul pentru orchestră*, scris mai recent, a fost auzit la „Proms" în 1969. În prezent ea lucrează la un *Concert pentru clarinet*. Octogenarul Egon Wellesz se află încă, în plină activitate. Cea de-a șaptea simfonie a sa a fost de curînd executată pentru prima oară. Roberto Gerhard, al cărui strălucitor *Concert pentru orchestră* a fost mult timp interpretat în țară și peste hotare de către Orchestra Simfonică a B.B.C.-ului, și-a terminat de curînd cea de-a patra simfonie. Scrisă pentru Filarmonica din New York, simfonia a fost deja audiată în S.U.A. și foarte curînd urmează a se bucura de prima interpretare britanică. În vîrstă de peste șaptezeci de ani, Gerhard este autorul celei mai mari părți a muzicii noi. Don Banks (al cărui *Horn Trio* a fost auzit la București în 1968, în luna octombrie) a adăugat de curînd un nou și minunat *Concert pentru violină* (scris pentru Wolfgang Marschner) distinsului său *Concert pentru corn*, scris în 1966. Noua lucrare a fost audiată în 1969, la „Proms". Malcolm Williamson este recunoscut astăzi în mod deosebit ca un valoros compozitor de operă. Opera sa *Viorile din St. Jacques* (The Violins of St. Jacques) unde la fel ca și în lucrarea sa mai timpurie, *Omul nostru la Havana* (Our Man in Havana), după romanul lui Graham Green, acțiunea se petrece în Marea Caraibilor și este o poveste romantică desfășurată în jurul erupției vulcanice din insula Martinica (în anul 1904), este una din puținele lucrări de operă engleze noi, care au intrat în repertoriul turneelor de provincie. Ultima sa creație este o operă de cameră, în care folosește numai patru cîntăreți, dublînd numeroase roluri, iar acompaniamentul este executat de către compozitor însuși care cîntă la mai multe instrumente de claviatură sau percuție : textul este scris după o piesă a lui Strindberg, care a fost reintitulată *Castelul care crește (The Growing Castle)*.

Cei trei compozitori care erau cîndva cunoscuți drept „Grupul din Manchester" (ei au studiat împreună la Manchester imediat după anul 1950) au pornit de mult pe căi diferite. Opera lui Harrison Birtwistle *Punch and*

*Judy* a fost jucată în 1969 la Festivalul de la Aldeburgh ; ea folosește cele două personaje tradiționale din divertismentul copiilor într-un exercițiu de „teatru al cruzimii". Birtwistle a scris de asemenea o nouă piesă orchestrală *Nomos*, executată la „Proms" în 1969. Peter Maxwell Davies continuă să se dezvolte într-un mod interesant : el este încă preocupat de lumea medievală în general și de tehnicile sale muzicale, în special în aranjamentele *Antechrist* și recenta *L'Homme Armé* (ambele pentru ansambluri de cameră) ; dar s-a aflat întotdeauna cu un picior pe tărîmul atît de deosebit al lumii expresionismului german. Recenta sa *Afirmare și declin* (Revolution and Fall) pentru solist vocal și ansamblu de cameră, incluzînd unele instrumente neobișnuite de percuție, este scrisă pentru un text al poetului german, ce a trăit la începutul acestui veac, Georg Trakl. Această lucrare a fost de curînd înregistrată. Opera lui Alexander Goehr *Arden trebuie să moară* (Arden Must Die) — o prelucrare brechtiană a unei vechi povestiri criminalistice din perioada Elisabethană — jucată pentru prima oară de către Opera din Hamburg în 1967, așteaptă încă să fie auzită în Anglia : aceasta este o curioasă și de loc atipică situație în care s-au aflat în trecut unii dintre cei mai buni compozitori ai noștri. Goehr a scris de curînd cîteva distinse piese de muzică de cameră — un *Trio pentru pian* și un al doilea *Cvartet pentru coarde* precum și un *Madrigal dramatic* pentru soliști vocali, ansamblu redus și doi actori de mimică, denumită *Via lui Naboth* (Naboth's Vineyard). El a scris de asemenea o *Romanță pentru violoncel și orchestră* (Romanza for Cello and Orchestra). Goehr se află în prezent pentru un an ca profesor la Boston, Massachusetts.

Richard Benett este cel mai prolific compozitor din întreaga generație tînără. *Simfonia I-a*, scrisă de el în 1966, a fost mult interpretată, în timp ce *Simfonia a II-a*, compusă foarte curînd după aceea pentru Bernstein și Filarmonica din New York, nu a fost încă auzită în Marea Britanie. Bennett a terminat de curînd un *Concert pentru pian* scris pentru Stephen Bishop, care l-a executat la Festivalul de la Birmingham, și lucrează în prezent la cea de-a patra operă a sa. Aceasta urmează a fi o „grand opera" bazată pe poemul „Victorie" al lui Joseph Conrad și a fost angajată de către Covent Garden. Nicholas Maw este de asemenea angajat în scrierea unei opere, a doua lucrare a sa de acest gen. Opera se numește *Răsăritul lunii* (The Rising of the Moon) iar acțiunea se petrece în Irlanda la sfîrșitul secolului al 19-lea ; ea urmează a fi jucată la Glyndebourne în stagiunea următoare. Celelalte lucrări recente ale sale, includ o simfonie, o sonată pentru corni și coarde și un valoros *cvartet pentru coarde*.

Nici unul dintre compozitorii menționați pînă în prezent nu aparțin în vreun fel *„avangardei"*, fie prin compozițiile sau prin atitudinea lor generală. Tendința cea mai apropiată de *avangardă* — pentru motive ce vor fi subliniate mai tîrziu, ea este o mișcare destul de slabă în Anglia — are drept conducător pe Cornelius Cardew, cîndva elev al lui Stockhausen și în prezent un partizan hotărît și un urmaș plin de inventivitate al lui John Cage. Ultima sa lucrare, *The Great Digest* necesită un cor și un organist care sînt serios antrenați în activități nemuzicale. David Bedford este de asemeni binecunoscut într-un cerc restrîns. Temperamentul său ușor poetic iese la iveală în lucrări ca *Muzică pentru strălucirea lunii deasupra Albionului* (Music for Albion Moonlight). Dar sensibilitatea sa muzicală este întunecată atît de către o alegere nefericită a textelor — invariabil, poeme de Kenneth Patchen, un poet american „beat" de mîna a zecea — cît și datorită unei „zburdălnicii" care îl face să scrie muzică pentru ghitare electrice cu amplificare și să-și numească piesa „Optsprezece cărămizi rămase pe 21 aprilie" (Eighteen Bricks Left on April 21st). John Tavener este cel mai tînăr dintre noile talente apărute pe scena muzicală. Cantata sa denumită *Balena* (The Whale) a fost îndelung elogiată. O lucrare mai recentă folosind mijloace electronice („In Alium") este de o religiozitate covîrșitor de zaharisită și trădează un adevărat dar al autorului pentru relații publice „la modă" care ar putea desne împiedica, cîștigarea de către compozitor a unei maturități finale.

Este ușor să menționezi noile lucrări ale compozitorilor noștri de seamă, mai puțin ușor însă, să desorii în cuvinte muzica noastră contemporană, să creezi o oarecare impresie asupra diferențelor stilistice care îi deosebesc pe compozitorii noștri, precum și similaritățile de temperament care îi apropie. Este mai ușor probabil de la distanță — din celălalt capăt al Europei, de fapt — să discerni asupra factorilor comuni care pot fi recunoscuți ca fiind de origine engleză. Nu este greu să-ți imaginezi natura impresiei făcute asupra unui muzician român, care a ascultat multă muzică engleză : cu siguranță aceea de moderație, de lipsă a extremelor sau de compromis. Aceste virtuți fac viața tolerabilă pentru noi toți. În probleme de artă însă, ele constituie în cel mai bun caz o amalgamată binecuvîntare. Este o caracteristică perpetuă a muzicii engleze de-a lungul veacurilor faptul că noi am lăsat influența continentală să se filtreze încetul cu încetul în interior, întotdeauna într-o formă destul de blîndă, și întotdeauna puțin cam tîrziu. Există un decalaj în timp, ceea ce de fapt înseamnă că de obicei este nevoie de douăzeci și cinci de ani pentru ca o idee să traverseze Marea Mînecii. Acest lucru a devenit, în cel mai bun caz, o virtute : el dă muzicii noastre un specific caracter retrospectiv — același proces, de extragere a unor noi bogății din vechi și istovite mine, poate fi urmărit la cei mai valoroși compozitori ai noștri începînd cu Dunstable la Byrd și Dowland, la Purcell și Elgar. O delicată tristețe acuarelică, uneori cu stridențe și plîngătoare „relații false", alteori cu un lirism blînd, nostalgic, amorf chiar, este în întregime din același aluat cu ceturile și ploile noastre, cu blîndul și deseori răpitor de frumosul nostru peisaj rustic. Și chiar aceia care reneagă aceste lucruri și locuiesc în orașe, care reacționează împotriva tradiției și se întorc din nou către Continent, nu pot scăpa pentru totdeauna de influența sa. Cu cît asculți mai mult, cu atît devii mai convins, că muzica engleză este încă marcată de aceleași influențe, de faptul că ea dezvăluie aceleași slăbiciuni și puteri, că ea păstrează încă, în vîltoarea tuturor schimbărilor de limbă, același caracter pe care l-a avut întotdeauna în trecut.

**HUGH WOOD**

(În românește de Mihai Domokos)

# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie


## NOUVEAUX OUVRAGES

*SECTION* de musique symphonique, vocale - symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

Alexandrescu, Romeo — *Quatre miniatures* (Patru miniaturi) pour piano. Albu, Sandu — *Sonate*, pour violon et piano. Basacopol, Carmen, Petra — *Le printemps* (Primăvara), poème pour soprano, clarinette et piano, sur vers de Mariana Dumitrescu. Boldiszar, Csiki — *3 pièces pour orchestre*. Buicliu, Nicolae — *Trio*, pour violon, violoncelle et piano. Ciocoiu, Nicolae — *3 chansons pour enfants* (3 cîntece pentru copii), pour voix et piano. Constantinescu, Dan — *La symphonie de chambre* (Simfonia de cameră). Jodal, Gabor — *Sonatine*, pour violon et orchestre. Milcovcanu, Dumitru — *Vision cosmique* (Viziune cosmică), pièce pour orchestre. Popovici, Doru — *Poème byzantin* (Poem bizantin): *„Le monastère d'Arnota"* (Mănăstirea Arnota) sur thèmes des X-e—XI-e S., pour orchestre de chambre. Ratiu, Adrian — *Concerto*, pour basson, hautbois et orchestre de cordes. Vescan, Mauriciu — *Parce que tu ne m'aimes pas* (Pentru că nu mă iubeşti), *lied* sur vers de Nina Cassian. Wendel, Eugen — *Transmutations* (Transmutanţe), pièce pour orchestre. Zoltan, Aladar — *Suite piccola* (Suita piccola) pour piano.

*SECTION* de musique chorale et de masses :

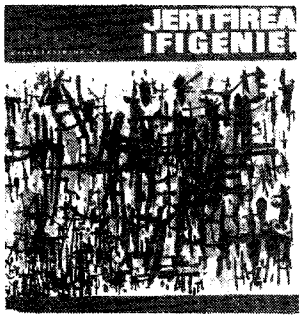
Deretianu, George — *Le soleil du matin* (Soarele dimineţii), sur vers de Mioara Cremene. Ionescu, Liviu — *les cloches* (Clopotele), sur vers de Ion Minulescu. Odagescu, Irina — *Reflet* (Oglindire), sur vers de Mariana Dumitrescu. Popescu, Zaharia — *La danse nous vient des aïeux* (Jocu-i din bătrîni lăsat); *Plus haut que Baia-Mare* (Pe din sus de Baia-Mare), vers populaires. Popovici, Doru — *Du monde d'Anton Pann* (Din lumea lui Anton Pann), sur vers d'Anton Pann. Sarchizov, Sergiu — *Le pays nous appelle* (Ne cheamă ţara), sur vers de Th. Bratu. Klepper, Walter, Mihai — *Triptyque choral*, sur vers de N. Lenau.

*SECTION* de musique légère, de danse et d'opérette :

Anatol, Albin — *Tango*. Bartzer, Richard — *La prière* (Rugăminte) sur vers de P. Maximilian. Demetriad, Noru — *Il n'y a que toi* (Eşti numai tu), sur vers de S. Voicu; *Mon aimé est foot-balliste* (Iubitul meu e fotbalist), sur vers de Vintilă Ornaru. Delmar, Florentin — *Toute guitare possède un coeur* (Orice chitară are o inimă) sur vers de Al. Felea ; *Tu es trop belle* (Eşti prea frumoasă); *Ma vieille ville* (Bătrîn oraş). Giroveanu, Aurel — *Chaque jour j'y pense* (În fiecare zi mi-e dor); *Assez* (Destul) sur vers de C. Cârjan; *On est jeune pendant toute la vie* (Toată viaţa eşti tînăr), *Terre fertile* (Pămînt roditor), sur vers de Harry Negrin; *Je veux que tu sois belle* (Vreau să fii frumoasă) sur vers d'Al. Felea; *Ah, les jeunes filles!* (Ah, fetele!), sur vers de Flavia Buref; *Les artistes* (Artiştii) sur vers de St. O. Iosif; *Si loin, si près* (Atît de departe, atît de aproape), sur vers de Eugen Barbu. Iancu, Mişu — *Mes matinées* (Dimineţile mele) sur vers de Fred Firea. Kirculescu, Nicolae — *C'est une rencontre qu'on ne fait qu'une fois* (Te întîlneşti doar o dată-n viaţă), sur vers d'Eugen Mirea; *Je serai toujours auprès de toi* (Voi fi mereu în preajma ta), sur vers de T. Căpăţînă; *Petit train chargé de rêve* (Trenuleţ cu doruri multe); *Les années frappent à ma fenêtre* (Anii bat la geamul meu) sur vers de T. Utan. Malagamba, Sergiu — *Tu es mon premier rêve* (Tu eşti visul meu dintîi) sur vers de C. Cârjan. Popa, Temistocle — *A la source, petite source* (Pe izvor, pe izvoraş) sur vers de Maria Tănase; *Ose* (Îndrăzneşte) sur vers de Eugen Mirea; *Eh, mon gars!* (Măi băiete) sur vers d'Al. Felea. Romano, Claude — *Jeunesse, ma chérie* (Tinereţe, draga mea) ; *Emporte-moi, traîneau* (Du-mă sanie); *Violon* (Vioară).

Roman, Elly — *Tel, autrefois, le ménétrier* (Ca lăutarul, altădată), sur vers de N. Kranner; *Oui ou non* (Da sau nu) sur vers de St. Tita, E. Roman; *Mon trésor* (Comoara mea) sur vers de P. Georgescu; *Les chansons de l'automne* (Cîntecele toamnei) sur vers de Mihai Theodorescu; *Géographie* (Geografie), sur vers de N. Gorun; *Pas sur le sable* (Paşi pe nisip), sur vers de Harry Negrin; *Il n'y a pas de nuit, il n'y a pas de jour* (Nopţi de-a rîndul, zile de-a rîndul), sur vers de M. Dumbravă; *Oiseau d'argile* (Pasăre de lut) sur vers d'Al. Baranga; *Chemin, mon chemin* (Drumule, măi drumule), vers de E. Mirea. Veselovski, Vasile — *Hélènes* (Elene), *Théâtre* (Teatru), *Ame errante* (Suflet rătăcit), sur vers de Puiu Maximilian.

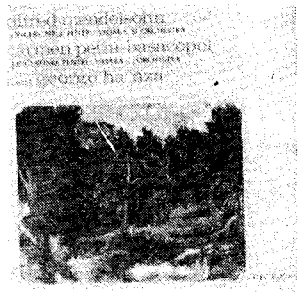
## DISCOGRAPHIE




La récente production de la Maison du Disque Roumain „Electrecord" se révèle particulièrement riche et surtout variée. Prépondérente dans le cadre de l'ensemble des parutions, la création musicale roumaine y apparaît hautement sélectionnée.

Notre attention est attirée en premier lieu par la transposition sur disque (ECE 0388) d'un ouvrage signé par un nom prestigieux de la composition: Pascal Bentoiu, dont l'opéra radiophonique *L'Immolation d'Iphigénie* (Jertfirea Ifigeniei) a obtenu le prix de la Radio-Télévision italienne. L'oeuvre, premier essai de ce genre dans notre pays, est conçue comme une création musicale à même de transférer et de concentrer en une seule dimension sensorielle (l'auditive) toute une charge expressive et dramatique. L'écriture instrumentale et vocale de la partition, remarquable de simplicité et de sobriété, assure à la musique une efficacité certaine. Impregnée d'un lyrisme profond, conséquence du reflet de la pureté du verbe, l'opéra *L'Immolation d'Iphigénie* bénéficie d'une excellente interprétation du rôle principal. Iulia Tozsér, soprano de Cluj, brode avec aisance de sa voix qui sort de l'ordinaire, sur le canevas de l'accompagnement du choeur et des combinaisons sonores inédites. Fondés sur le thème de l'antique tragédie d'Euripide, la musique aussi bien que le livret semblent nous apporter, dans le cadre d'un travail de composition dense d'émotion, le parfum discret d'une poésie de la nature au moyen de l'expression de certains thèmes essentiellement humains. Le livret appartient au compositeur, en collaboration avec Alexandru Mircea Pop. Les rôles sont interprétés par le soprano Iulia Tözser, l'actrice Silvia Popovici (Iphigénie), Gheorghe Cozorici (Agamemnon), le Choeur de la RTV Roumaine (Choeur des femmes de Halkis). A l'orgue: Iosif Gerstenengst. Au clavecin: Alexandru Hrisanide. Percussion: Florin Diaconescu, Dumitru Dumitrescu, Nicolae Albulescu, Emil Wezeman et Vasile Barbu. Direction du choeur: Vasile Pînteа. Direction des ensembles: Ludovic Baci. Maître du son: Dumitru Duţu.

Un autre disque (ECE 0404) met face-à-face, en continuant cette ligne de qualité artistique évidente, les ouvrages de deux compositeurs de grande



valeur appartenant à deux générations différentes: Alfred Mendelsohn et Carmen Petra-Basacopol. A. Mendelsohn se situe, de par son style, dans le vaste mouvement des essais de synthèse entre les acquisitions avancées de la technique de la composition et la pensée classique, tandis que Carmen Petra-Basacopol manifeste un penchant évident vers les créations de chambre étant d'un tempérament porté vers la discrétion et la minutie. *Le Concerto no. 2 pour violon et orchestre (Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră)* d'Alfred Mendelsohn, gravé sur ce disque, reflète trois états d'âme suggérés par les aspects de la nature („Ascensions", „Orage à midi" et „Coucher du soleil") précédés par des mottos évocateurs extraits de la poésie „La munte" („A la montagne" de Lucian Blaga. Rapportée à la totalité de sa création musicale, cette oeuvre est, sans le moindre doute, une page de maturité artistique. Le *concertino pour violon et orchestre (Concertino pentru vioară şi orchestră)* de C. Petra-Basacopol complète cet excellent disque et l'ouvrage, nouvellement dédié à cet instrument, représente une nouvelle étape sur le chemin vers la maturité de cette compositrice pleine de talent. Au violon: le remarquable soliste George Hamza, accompagné par l'orchestre symphonique de la RTV Roumaine sous la baguette de Emanoil Elenescu et, respectivement, Ludovic Baci.

# LE DISQUE ROUMAIN

La Maison roumaine de Disques „ELECTRECORD" a pris un grand essor pendant les deux dernières décennies. Munie d'un équipement moderne, sa production a atteint le niveau des standards internationaux, le nombre des disques édités augmentant tous les ans. Ainsi, d'un chiffre annuel de quelques dizaines de milles, on est tôt passé aux centaines de milles, pour atteindre en 1957 une production d'un million de disques, en 1965 de trois millions et de plus de quatre millions en 1969. Entre temps, dû à l'apparition des disques micro-sillons et plus tard des disques stéréophoniques, les différentes phases du perfectionnement tehnique ont été parcourues et les premières exportations à l'étranger ont eu lieu, de sorte qu'actuellement les disques roumains se vendent en prévoit une croissance certaine des plus de vingt-cinq pays et l'on exportations.

Au delà des succès obtenus dans l'amélioration des qualités techniques du disque roumain et l'augmentation des chiffres annuels de production, l'étape des deux dernières décennies a enregistré l'importante préoccupation d'un répertoire de musique symphonique, de chambre et d'opéra. On est parti sur un terrain presque non entamé, puisqu'il n'existait jusqu'alors que très peu d'enregistrements de ce genre et ceux-là, defficients du points de vue technique. Tout au long de cette période, le catalogue de la Maison „Electrecord" s'est progressivement enrichi d'oeuvres du répertoire universel et national. Les meilleures forces de l'art de l'interprétation roumaine, ainsi que des artistes-hôtes venus de l'étranger s'y sont employés.

Tout naturellement, on a accordé au grand musicien roumain Georges Enesco la priorité qui lui revenait, en poursuivant l'enregistrement sur disques de toute son oeuvre. On a donc gravé jusqu'à présent 29 de ses oeuvres, sur le total des 37 notées de numéros d'opus ; on y trouve l'opéra *Oedipe,* les trois *Symphonies,* les trois *Suites pour orchestre,* la *Symphonie de chambre,* le poème symphonique *Vox Maris,* les deux *Rhapsodies roumaines,* des *Quatuors pour cordes* et des *Quatuors avec piano,* des *Suites pour piano,* des *Sonates pour piano, violon* et *piano, violoncelle* et *piano,* des *Lieder* etc.

Les compositeurs contemporains d'Enesco et ceux de la génération immédiatement suivante sont également présents sur les disques „Electrecord" avec de nombreux ouvrages. On peut y écouter entre autres les *Suites de ballet,* les *Quatuors pour cordes* et les *Lieder* de Mihail Jora, l'opéra *O noapte furtunoasă (Une nuit orageuse)* et des pièces de concert de Paul Constantinescu, différentes *oeuvres symphoniques, vocales-symphoniques* et de *chambre* de Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Dimitrie Cuclin, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduţă, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn.

Les compositeurs qui ont commencé à s'affirmer durant les années d'après la seconde guerre mondiale et qui sont arrivés actuellement à une personnalité créatrice ferme et une évidente maturité de conception, figurent dans le répertoire de la Maison „Electrecord" avec un bon nombre de leurs ouvrages les plus représentatifs. Parmi ceux-là, citons des pièces pour concert de Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Dumitru Capoianu, des morceaux symphoniques et de chambre de Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Teodor Grigoriu, Laurenţiu Profeta, Stefan Niculescu, Doru Popovici, Adrian Raţiu, Dumitru Bughici, Dan Constantinescu, Cornel Tăranu, Alexandru Hrisanide, Liviu Glodeanu.

En contact permanent avec la vie de concert de la Capitale et des principaux centres musicaux du pays et en étroite collaboration avec l'Union des Compositeurs de Roumanie, la Maison de Disques „Electrecord" ne cesse d'être préoccupée par le souci de promouvoir par le disque les ouvrages roumains de tous genres et de tous styles.

Parallèlement à l'enregistrement des principales oeuvres des compositeurs roumains, on a poursuivi aussi la réalisation d'un répertoire de littérature musicale universelle, classique et contemporaine, en faisant appel aux cîmes de l'art de l'interprétation roumaine — solistes instrumentistes et de la voix, ensembles orchestraux et choraux. Les nombreux enregistrements effectués ces derniers dix à douze ans surtout, ont enrichi petit-à-petit le catalogue „Electrecord" avec des oeuvres appartenant à toutes les périodes de l'histoire de la Musique, depuis Monteverdi, Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Mozart et Beethoven, jusqu'à Debussy, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Hatchiaturian, Bartók, Britten, Parmi les réalisations les plus importantes, citons : l'intégrale des Symphonies de Beethoven, enregistrées par l'orchestre philharmonique de Bucarest dirigé par le regretté maître de la baguette George Georgescu, personnalité marquante de l'art roumain, de la direction musicale, le cycle des Symphonies de Brahms, réalisé par la Philharmonie de Cluj sous les directions suivantes : Antonin Ciolan, Mircea Cristescu, Emil Simon et Erich Bergel, les récitals et les enregistrements des pièces de concert des violonistes Ion Voicu, Stefan Ruha, Mihai Constantinescu, du violoncelliste Radu Aldulescu, des pianistes Valentin Gheorghiu, Gheorghe Halmoş, Maria Fotino, Radu Lupu, des organistes Horst Gehann, Helmut Plattner et Franz Xaver Dressler, du clarinettiste Aurelian Octav Popa et bien d'autres. Dans le domaine de la musique vocale, relevons à côté des récitals d'airs d'opéra de chanteurs d'une renommée internationale indiscutable, les enregistrements intégraux des opéras : „Le Barbier de Séville", „Rigoletto", „Le Trouvère", „La Traviata", „Cavaleria Rusticana", „Paillasse", „Samson et Dallila", „La serva padrona", tous chantés dans les langues d'origine ; ces enregistrements ont été réalisés avec le concours des chefs d'orchestre suivants : Egizzio Massini, Jean Bobescu, Mircea Popa, Mihai Brediceanu et Constantin Bugeanu ; pareillement, les solistes en sont parmi les meilleurs de l'art lyrique roumain, en tête avec les chanteurs Nicolae Herlea, Zenaida Pally, Arta Florescu, Dan Iordăchescu, Elena Cernei, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Emilia Petrescu, Octav Enigărescu, Ludovic Spiess, Cornel Stavru, Ion Buzea, Marina Krilovici et autres. Unanimement élogié dans de nombreux

pays du monde, pour la perfection de ses interprétations, le Choeur de chambre „Madrigal" sous la direction de Marin Constantin, s'est imposé à l'attention des discophiles par ses enregistrements de musique roumaine et par les deux programmes de madrigaux préclassiques français, anglais, allemands et italiens, chantés dans les langues d'origine.

On rencontre également sur les disques roumains des noms d'artistes marquants de l'étranger, lesquels ont favorablement répondu à l'invitation de la Maison „Electrecord" de réaliser des enregistrements à l'occasion de leur présence à Bucarest. Nous signalons parmi ces noms, ceux des maîtres de la baguette Sir John Barbirolli, Sir Eugène Goossens, John Pritchard, Heinz Bongratz, René Defossez, des violonistes Henryk Szeryng, Lola Bobescu, des pianistes Sviatoslav Richter, Aldo Ciccolini et Carlo Zecchi, du violoncelliste Daniil Safran, du mezzo-soprano Zara Doluhanova etc.

L'échange de rubans de magnétophone avec les maisons de disques de l'étranger constitue une source précieuse d'enrichissement du répertoire de musique symphonique, de chambre et d'opéra.

A cette fin, des conventions ont été établies jusqu'à présent avec les firmes : „Philips" et „Pathé-Marconi" de Paris, „Polskie Nagrania" de Varsovie, „Deutsche Schallplattan" de Berlin, „Bärenreiter Musikaphon" de Kassel, „Supraphone" de Prague, „Miller International" de Hambourg, „Balkanton" de Sofia. Aux termes de ces conventions, des enregistrements roumains figurent sur les disques des pays en cause, cependant que sous la marque de l'Electrecord ont été édités des enregistrements du répertoire classique et romantique, obtenus par l'échange mentionné. De la sorte, les discophiles roumains ont pu écouter des pièces symphoniques dirigées par des chefs d'envergure mondiale, tels que Furtwängler, von Karajan, Markévitch, Lorin Maazel, Sawallisch, Karel Ancerl, Konwitschny, Witold Rowicki etc., ainsi que des pièces de concert ou vocales réalisées avec la participation de solistes renommés : les violonistes Yehudi Menuhin, David Oistrach, Jascha Heifets, Yvry Gitlis, les pianistes Dinu Lipatti, Walter Gieseking, Edwin Fischer, Sviatoslav Richter, Witold Malcuzynski, les chanteurs Benjamino Gigli, Elisabeth Schwarzkopf, Mario del Monaco, Victoria de Los Angeles, les ensembles de chambre „I Musici" et „I Menestrelli" etc.

Une autre manière de collaborer avec des maisons similaires de l'étranger est celle de la co-production, c'est-à-dire l'enregistrement dans l'un des pays respectifs de certains ouvrages spéciaux, convenus par les deux parties, les rubans de magnétophone y résultant, devenant propriété commune ; les deux maisons en pourront éditer des disques. C'est ainsi qu'ont été réalisés ces dernières années deux intéressantes co-productions : entre „Electrecord" et „Philips" de Paris : l'enregistrement de la Symphonie „Faust" de Liszt avec la Philharmonie de Bucarest, sous la baguette de Roberto Benzi et un disque de pièces de concert de Hatchiaturian et Prokofiev avec la jeune violoniste française Claire Bernard — prix du Concours International „Georges Enesco" — 1964 —, accompagnée par l'orchestre symphonique de la Cinématographie roumaine, dirigé par Aram Hatchiaturian et, respectivement, par Constantin Bugeanu.

Les projets de la Maison „Electrecord" prévoient une augmentation annuelle du répertoire par de nouvelles oeuvres musicales roumaines et universelles. Le catalogue des disques roumains devient donc, par étapes, plus abondant, offrant au public la possibilité de s'offrir une discothèque comprenant les pièces les plus marquantes de la littérature musicale.

La musique folklorique compte parmi les genres qui occupent une place importante dans la production de l'„Electrecord". De nouveaux enregistrements de chansons et danses sélectionnées dans le trésor inépuisable du folklore roumain, paraissent chaque mois. Les disques contiennent soit le récital d'un des solistes chanteurs ou instrumentistes qui jouit de la sympathie du public, soit un programme exécuté par l'un des nombreux orchestres folkloriques existant dans les différentes localités du pays, soit enfin un recueil de pièces folkloriques sélectionnées, appartenant à une certaine contrée du pays et interprétées par différents solistes. En tous cas, étant données les caractéristiques régionales de la musique folklorique roumaine, les disques sont conçus de manière à être agréés, grâce à leur contenu stylistique unitaire, par les habitants de la zone respective.

Il y a aussi les disques avec les grands ensembles de Bucarest, („Ciocîrlia", „Perinița", „Barbu Lăutaru"), qui, en disposant de groupes de solistes représentants toutes les zones du pays, ont un répertoire étendu de chansons et danses populaires, destiné à offrir une image suggestive de la musique folklorique du pays.

Dans une catégorie à part se placent les disques de l'inoubliable chanteuse de folklore Maria Tănase, qui filtrait à travers sa personnalité d'une si grande originalité les mélodies d'un vaste répertoire couvrant presque toutes les contrées de Roumanie.

Un ouvrage d'une valeur scientifique remarquable est l'Anthologie de la Musique Folklorique Roumaine, éditée en collaboration avec l'Institut d'Ethnographie et Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. L'ouvrage comprend deux volumes chacun contenant trois disques. L'auditeur qui écoute les six disques trouve — à travers les différents chapitres — une image suggestive des instruments musicaux roumains, des chansons et des danses, du folklore en général, coûtumes, musique pastorale.

Les nationalités cohabitantes de Roumanie jouissent elles aussi de la meilleure attention de la part de l'„Electrecord" en ce qui concerne la parution de disques comprenant des chansons et des danses du folklore hongrois, allemand, serbe, turc, juif et autres.

La musique légère — nom sous lequel on englobe des morceaux appartenant aux sous-genres très appréciés du public de la musique de la danse, du divertissement, du music-hall etc., — est représentée dans le catalogue de la Maison „Electrecord" par un grand nombre de disques.

On y encourage principalement les créations musicales originales, imprimées soit sur des disques-médaillon (dédié à un seul compositeur), soit sur des disques-

récital comprenant des mélodies de différents compositeurs, executées par un seul chanteur. Ne sont pas oubliés non plus les succés de jadis, — les „Evergreens" — de certains pionniers de la musique légère roumaine : Ion Vasilescu, Ionel Fernic, Gherase Dendrino, Elly Roman, N. Kinculescu, Vasile Vasilache etc. Leurs successeurs, les compositeurs H. Mălineanu, Radu Şerban, V. Veselovschi, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Temistocle Popa etc., ainsi que les très jeunes Ion Cristinoiu, Florin Bogardo, Vasile Vasilache jr. et autres, sont constamment présents dans l'actualité du disque de ce genre.

La faveur dont jouit dans le pays et à l'étranger la musique légère roumaine s'étend aussi à ses interprètes, hôtes assidus des studios de la Maison de Disques „Electrecord". Les meilleurs parmi les chanteurs — depuis les „vétérans" (Dorina Drăghici, Mia Braia, Gică Petrescu) jusqu'aux jeunes (Margareta Pîslaru, Constantin Drăghici, Doina Badea, Dan Spătaru, Anda Călugăreanu, Luminiţa Dobrescu, Michaela Mihai, Jean Păunescu et autres) —, peuvent être écoutés sur de nombreux disques qui reproduisent les succés du répertoire national et international. Annuellement, à partir de 1964, le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art accorde le „Prix du Disque de musique légère roumaine" au meilleur disque récital qui, pour satisfaire aux exigences de qualité du jury spécialement constitué à cette fin, obtient également la faveur du public des discophiles. Jusqu'a présent, cette distinction a été accordée aux chanteurs Constantin Drăghici, Mia Braia, Margareta Pîslaru, Dan Spătaru et Gică Petrescu. „Electrecord" y joint traditionnellement „Le Disque d'or".

A côté des chanteurs, les ensembles instrumentaux constituent eux aussi des sujets d'attraction des disques de musique légère. Particulièrement appréciés par le public : l'orchestre de musique légère de la Radio-Télévision roumaine (chef d'orchestre Sile Dinicu), l'orchestre de la Maison de Disques „Electrecord" (chef d'orchestre Al. Imre), les ensembles dirigés par Richard Oschanitzki, Constantin Alexandru, Cornel Popescu, Paul Ghentzer, etc., de même que les ensembles de voix et instruments de type „beat" connus sous les noms de „Sincron" et „Phöenix".

La musique de jazz constitue depuis quelques années une des préoccupations de l'„Electrecord". En faisant appel aux meilleurs interprètes roumains du genre et à quelques hôtes de l'étranger venus en tournée en Roumanie, plusieurs disques réunis en une „Série Jazz" ont été gravés jusqu'à présent. Le public a particulièrement apprécié le programme de Bossa-Nova avec Richard Oschanitzki, le disque „Jazz in trio" des différents ensembles réunis autour de Johnny Răducanu (à la contrebasse), la „jam-session" enregistrée à l'occasion de la présence à Bucarest du pianiste autrichien bien connu Friedrich Gulda.

Les disques „Electrecord" contribuent d'autre part à prolonger dans le temps les échos des deux principales manifestations de musique légère organisées périodiquement en Roumanie : le Festival National de Mamaia et le Festival International de Braşov. Aussi, les mélodies ayant obtenu des prix ou qui ont été remarquées par le public à l'occasion des Festivals se déroulant dans Mamaia l'ensoleillée surnommée „La perle du Littoral", sont immédiatement vulgarisées par le disque, „Le Cerf d'Or" — le festival qui commence à attirer annuellement l'élite de la musique légère internationale vers Braşov la localité pleine de pittoresque des Carpathes transylvaines, — et lui aussi le start de nombreux disques réalisés avec des chanteurs du pays et de l'étranger. A cette occasion, et à celle de différentes tournées de concerts en Roumanie, des enregistrements ont été effectués avec des vedettes bien connues, telles que : Domenico Modugno, Yma Sumac, „Los Paraguayos", Gloria Lasso, Milva, Tony Dallara, Boby Solo, Caterina Caselli, Udo Jürgens, Drafi Deutscher, Michele, Don Backy, Betty Curtis, Remo Germani, Jennifer, Nini Rosso, „I. Dik-Dik" etc. C'est ainsi que le disque roumain essaie d'offrir au grand public une image aussi complète que possible des différents styles et orientations du développement qui caractérisent la musique légère contemporaine.

Le catalogue de la Maison de Disques „Electrecord" contient également de nombreux enregistrements d'autre genre : musique chorale, musique de fanfare, musique pour enfants, disques d'éducation musicale, récitals de poésie et de prose, contes, pièces de théâtre, cours de langues étrangères, disques-annexes à différents manuels d'enseignement. Par ce vaste champ d'activité multilatérale, le disque roumain est présent partout, dans la vie artistique et culturelle du pays, en contribuant à faire mieux connaître au-delà des frontières les réalités roumaines.

Les possibilités qui, chaque année, s'ouvrent toujours plus vastes au disque roumain, sont à même de déterminer pour l'avenir une augmentation incessante de l'importance de sa contribution à la pénétration de l'art et de la culture dans les rangs du grand public.

**EDGAR ELIAN**

# SUMAR


*Sabin V. Drăgoi*
Armonizarea cîntecului popular românesc (VII) . . . . . 1

*CREAȚII*

*Anton Dogaru*
„Canto I" de Aurel Stroe . 3

*INTERVIURI*

*Rodica Savopol*
Marc Pincherle despre muzica actuală. 6

*Constantin Drăgoi*
Dialog despre muzică cu Prof. dr. Pavel Apostol . . . . . 9

*CONTRIBUȚII LA ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI*

*Viorel Cosma*
George Enescu, pianist . . . . 13

*VIAȚA MUZICALĂ*

*V. Cristian*
Orchestra simfonică a Filarmonicii naționale din Varșovia la București. . . . . 16

*J.-V. Pandelescu*
Retrospectivă . 17

*C. Răsvan*
Debuturi . 23

*Silvian Georgescu*
Concert prezentare de prime audiții. 23

*Gh. P. Angelescu*
Concerte și recitaluri la Conservatorul bucureștean . . . . . 25

*Claudiu Negulescu*
Prof. Victor Iusceanu la 60 de ani. 26

*R. C.*
Prima sesiune științifică a liceului de muzică nr. 1 . . . . . 27

*DIN ȚARĂ*

*Emilian Dragea*
„Portretul" de Salvatore Allegra la Opera maghiară din Cluj . . . . . 27

*Ștefan Bellu*
„Luceafărul de ziuă" de Tudor Jarda la Ansamblul de cîntece și dansuri „Maramureșul" din Baia Mare . . . . . 28

*Edmond Deda*
„Cerbul de aur" '70 . . 29

*DISCURI*

*Florian Lungu*
Discuri Electrecord seria Jazz 31

*RECENZII*

*Nicolae Parocescu*
Constantin Brăiloiu Opere vol. II. . . . 33
Cercetări pedagogice muzicale la Cluj. 34

*Grigore Constantinescu*
Formele muzicale de Dumitru Bughici. 35


★


*Liliana Constantinescu*
Muzicieni români peste hotare. . 37

*DE PESTE HOTARE*

*Hugh Wood*
Tendințe ale vieții muzicale engleze contemporane . . . . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE. 43


# SOMMAIRE


*Sabin V. Drăgoi.*
Harmonisation du chant populaire roumain (VII) . . . . . 1

CRÉATIONS MUSICALES

*Anton Dogaru*
„CANTO I" d'Aurel Stroe . 3

INTERVIEWS

*Rodica Savopol*
Marc Pincherle, sur la musique actuelle. 6

*Constantin Drăgoi*
Causerie sur la musique avec le Pr. Dr. Pavel Apostol . . . . . 9

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ROUMAINE

*Viorel Cosma*
Georges Enesco, pianiste . . . 13

LA VIE MUSICALE

*V. Cristian*
L'Orchestre symphonique de la Philharmonie Nationale de Varsovie à Bucarest. . . 16

*J.-V. Pandelescu*
Rétrospective . 17

*C. Răsvan*
Débuts . 23

*Silvian Georgescu*
Premières auditions 23

*Gh. P. Angelescu*
Concerts et Récitals au Conservatoire de Bucarest . . . . . 25

*Claudiu Negulescu*
Prof. Victor Iusceanu à ses 60 ans 26

*R. C.*
Première session scientifique du Lycée de Musique no. 1 . . . . . 27

ACTUALITÉS MUSICALES DANS LE PAYS

*Emilian Dragea*
„Portrait" de Salvatore Allegra au Théâtre d'Opéra hongrois de Cluj. . . . . 27

*Ștefan Bellu*
„Luceafărul de ziuă" (Vénus) de Tudor Jarda dans l'interprétation de l'Ensemble de chants et danses „Maramureș" de Baia-Mare . . . . . 28

*Edmond Deda*
Le „Cerf d'Or" '70 . 29

DISQUES

*Florian Lungu*
Disques „Electrecord" série Jazz. 31

COMPTES RENDUS

*Nicolae Parocescu*
Constantin Brăiloïu, Oeuvres, II-e vol. 33
Recherches pédagogiques musicales à Cluj 34

*Grigore Constantinescu*
Les formes musicales de Dumitru Bughici 35


★


*Liliana Constantinescu*
Musiciens roumains à l'étranger . . 37

ACTUALITÉS DE L'ÉTRANGER

*Hugh Wood*
Tendances de la vie musicale anglaise contemporaine . . . . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE. . 43